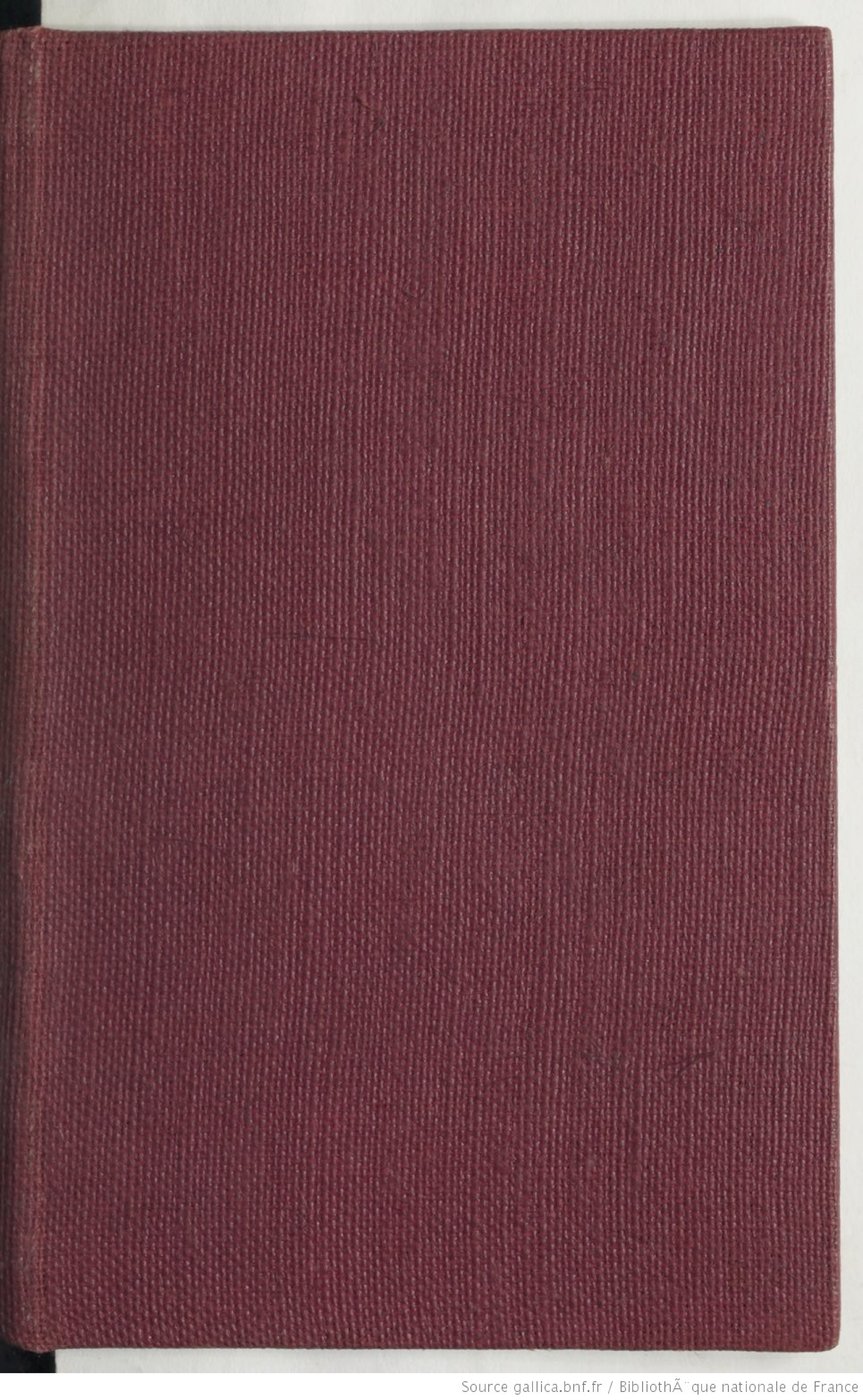
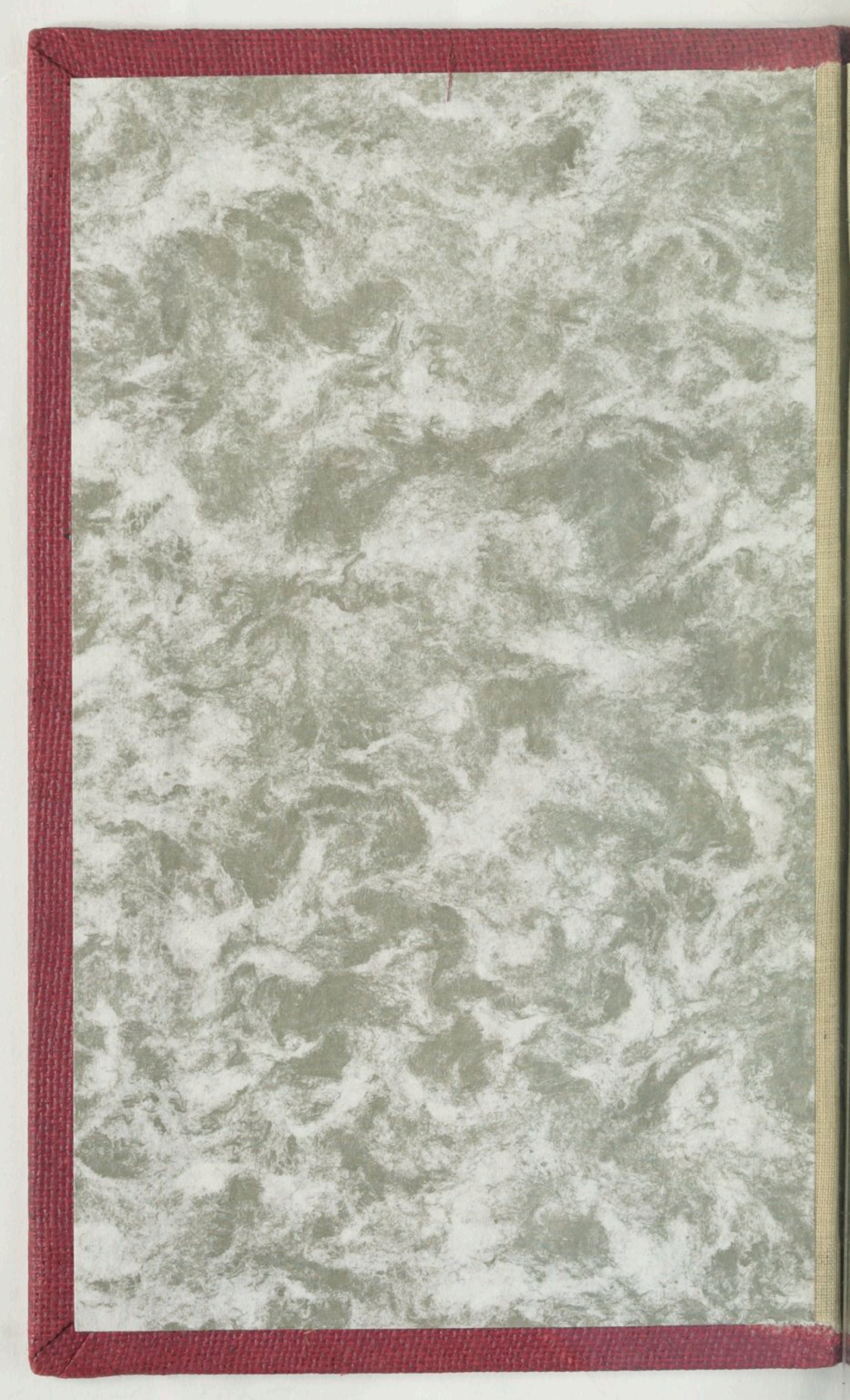


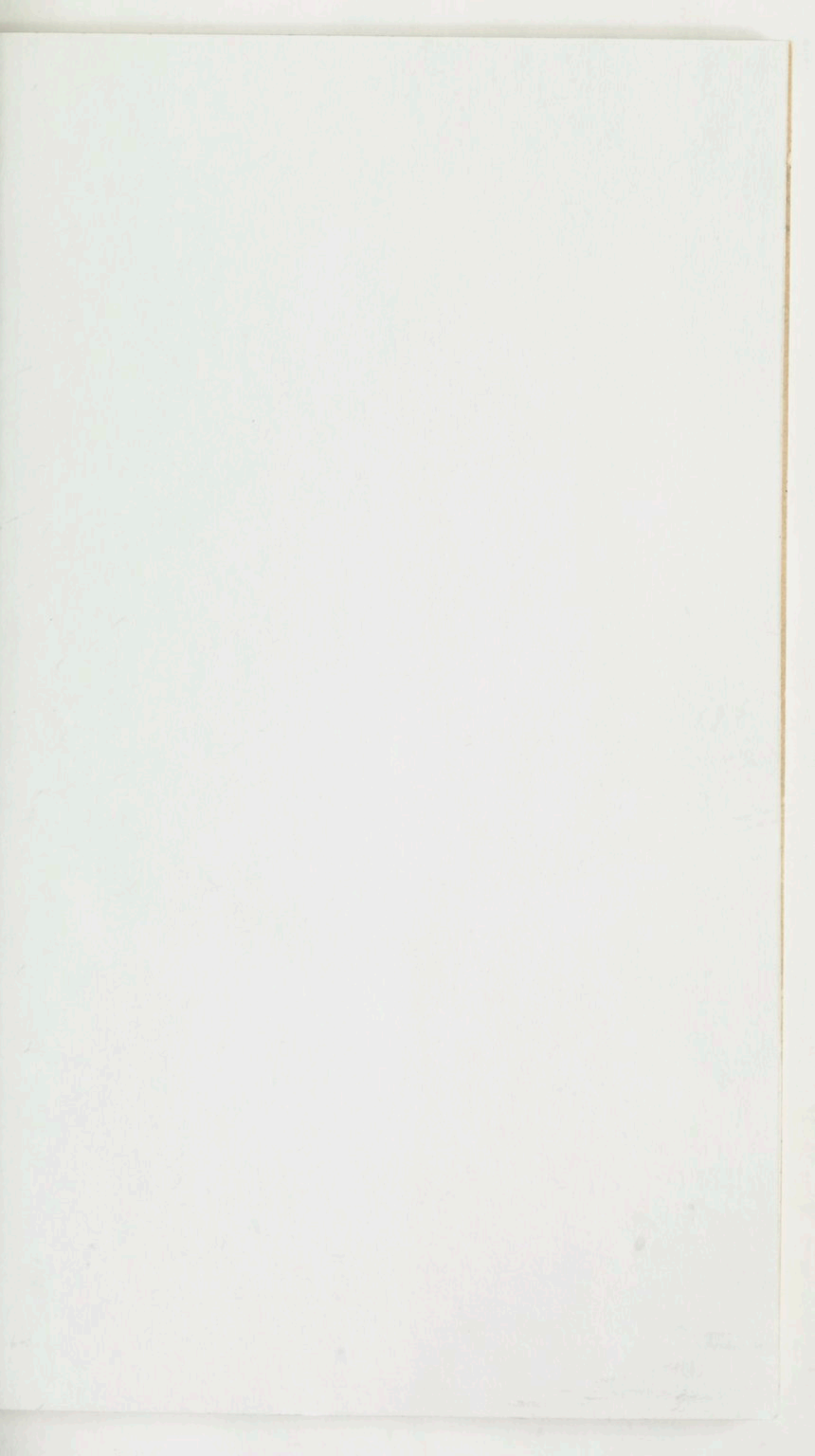
Notes et causeries sur l'art et sur les artistes


BnF Gallica









NOTES ET CAUSERIES SUR L'ART ET SUR LES ARTISTES

PAR

CHARLES TIMBAL

PRÉCÉDÉES

D'UNE LISTE DES PRINCIPAUX OUVRAGES DU PEINTRE

ET D'UNE NOTICE

PAR LE Vte HENRI DELABORDE

Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts

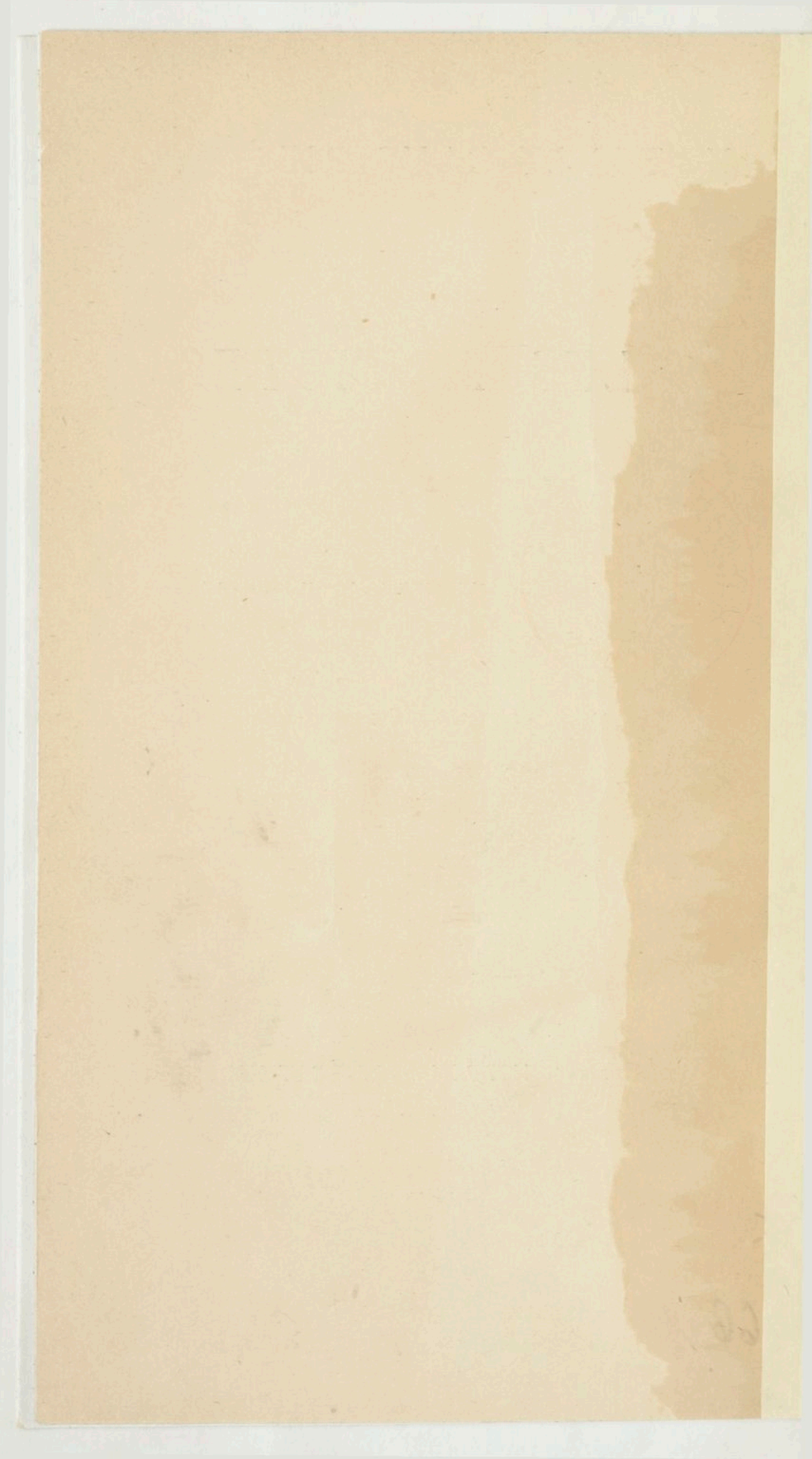


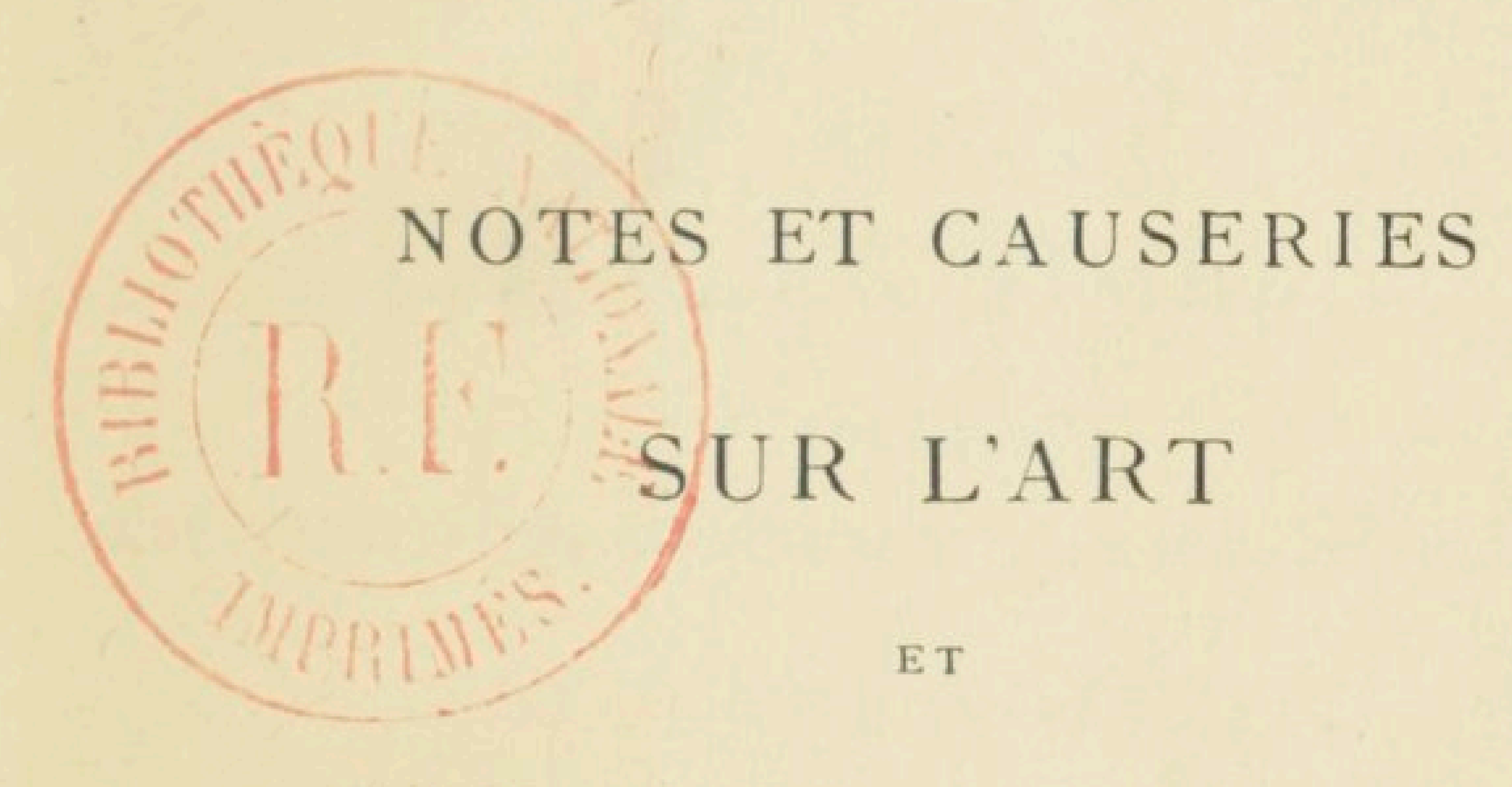
PARIS

E. PLON ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

10, RUE GARANCIÈRE

1881





NOTES ET CAUSERIES
SUR L'ART
ET
SUR LES ARTISTES

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

NOTES ET CAUSERIES

SUR L'ART

ET

SUR LES ARTISTES



PAR

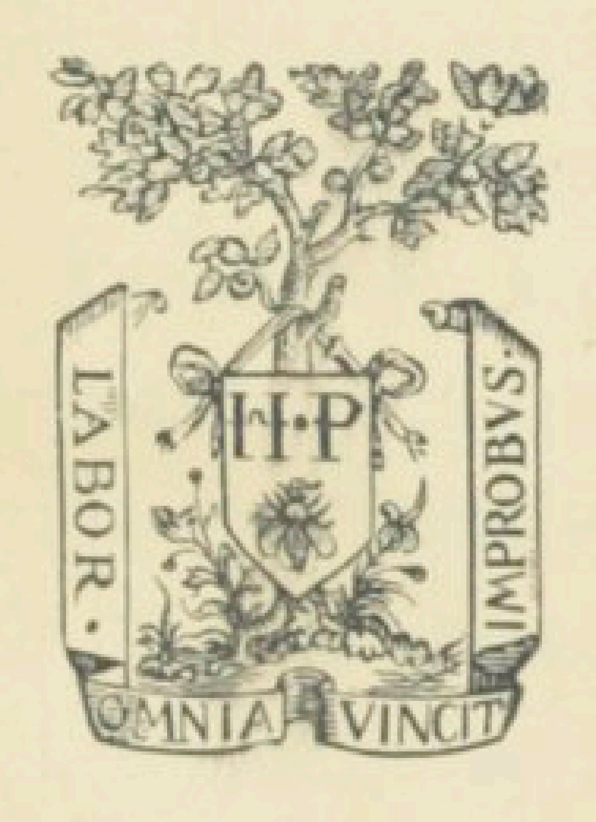
CHARLES TIMBAL

PRÉCÉDÉES

D'UNE LISTE DES PRINCIPAUX OUVRAGES DU PEINTRE

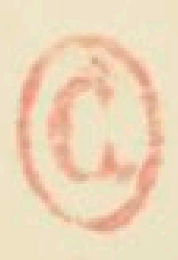
ET D'UNE NOTICE

PAR LE Vte HENRI DELABORDE
Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts



PARIS
E. PLON ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
10, RUE GARANCIÈRE

1881



Les pages recueillies dans ce petit volume ne sont pas l'œuvre d'un théoricien qui se serait donné pour tâche l'étude philosophique des conditions générales de l'art ou l'exposé d'un système particulier d'esthétique. Elles ne sont pas non plus sorties de la plume d'un critique de profession. Celui qui les a écrites était un peintre familiarisé par l'expérience avec tous les secrets de la pratique et, au meilleur sens du mot, un curieux, c'est-à-dire un homme joignant la délicatesse du goût à l'érudition archéologique et la passion du collectionneur en quête des raretés qu'il pourra s'approprier, aux prédilections raisonnées et aux doctrines une fois embrassées qui obligent.

Quelle que fût en effet la loyauté éclectique de Charles Timbal, avec quelque bonne foi qu'il recherchât et qu'il s'empressât de reconnaître le beau ou le vrai sous toutes ses formes, le talent à tous ses degrés, il s'en fallait heureusement de beaucoup que chez lui cette sincérité de l'intelligence dégénérât en

complaisance banale, cette impartialité en scepticisme. En matière d'art comme ailleurs, cet homme de cœur autant que d'esprit était avant tout un croyant. Il pouvait bien tenir compte de certains efforts inspirés par une autre foi que la sienne, honorer dans les œuvres du passé ou dans les œuvres contemporaines certains mérites en désaccord secret, sinon même en contradiction formelle avec les exemples des maîtres qu'il préférait; il pouvait bien, lui l'admirateur fervent des Italiens du quinzième et du seizième siècle, ne pas marchander la justice aux Flamands et aux Hollandais du dix-septième; enfin, son dévouement aux principes que représentait M. Ingres ne l'empêchait pas de faire la part du mouvement provoqué et des innovations introduites dans notre école par Delacroix ou par Decamps; mais tout en respectant ainsi les droits de chacun, il n'avait garde de les juger égaux. Tout en se rendant de bonne grâce aux preuves de talent, quelque dissemblables qu'elles fussent, il n'aurait pas plus consenti à les confondre dans un même sentiment d'estime qu'à exagérer l'importance de l'une d'entre elles pour se conformer à quelque mode du moment. Persuadé que dans les beaux-arts il n'y a que l'excellent qui vaille, il se croyait quitte envers les œuvres seulement bonnes une fois qu'il les avait franchement reconnues telles. Quant au reste, il ne s'en occupait guère que par simple curiosité tout au plus, sans se défendre du

détachement anticipé qu'inspire ce qui doit, à une échéance plus ou moins longue, porter la peine de nos illusions présentes ou rentrer dans le néant avec elles.

De là l'élévation constante des idées qu'expriment ou que suggèrent les écrits de Charles Timbal, lors même que le mode d'exposition est le plus rapide et le style le moins ambitieux ; de là aussi, malgré la diversité matérielle des éléments choisis, le caractère d'unité que présentaient les collections qu'il s'était faites. Rien de médiocre n'y figurait; aucun voisinage compromettant n'y venait inquiéter ou surprendre le regard attiré un instant auparavant par quelque ouvrage de premier ordre. Si, dans ce sanctuaire de l'art de tous les temps, une figurine en ivoire du moyen âge avait sa place à côté d'un dessin de Raphaël ou d'une médaille de Varin; si l'on y voyait auprès d'un tableau florentin du quinzième siècle un fragment de sculpture antique ou un marbre de la Renaissance française, chacun de ces objets pris en soi était un spécimen achevé de l'art d'une époque ou d'une école, et contribuait sous des formes particulières à établir le niveau commun, à fixer la signification de l'ensemble. En un mot, tout ce qui se trouvait là n'y était, on le sentait bien, qu'à titre d'hommage rendu par le possesseur à ce que l'idéal dans son expression la plus haute peut comporter d'exemples et d'enseignements.

Rien de plus profitable en général à la santé de l'esprit, rien de mieux fait pour le prémunir contre les menues séductions ou les influences de rencontre que cette passion réfléchie pour les belles œuvres de l'art ancien. Toutefois, elle ne laisse pas d'avoir ses dangers quand celui qui s'y livre est, en même temps qu'un amateur, un artiste, par conséquent un homme appelé à produire pour son propre compte. Timbal, au moins dans la seconde moitié de sa carrière, ne put échapper complétement à ce péril. Que de fois ses amis ne l'ont-ils pas entendu se reprocher presque comme des entreprises inutiles, sinon même comme des actes d'irrévérence envers les maîtres, les travaux de peinture qu'il avait exécutés, ou qu'il aurait eu encore la tentation d'aborder !

« A quoi bon, disait-il, prétendre entrer en lutte alors qu'on se sait vaincu d'avance? Pourquoi essayer de répéter, et de répéter certainement en moins bons termes, ce que d'autres ont admirablement exprimé, — ou bien, à moins d'être un homme de génie soi-même, comment sans présomption ridicule espérer qu'on trouvera quelque chose à dire, quelque découverte à faire après eux? Passe encore là où il s'agit d'interpréter les réalités qui nous entourent. On peut sans doute dans le fait présent, dans le mouvement des idées actuelles, rencontrer quelque élément à dégager, quelque progrès à déterminer que nos devanciers ne soupçonnaient pas; on peut ajouter ainsi

un nouveau chapitre à l'histoire de l'art, mais on n'arrive qu'à en rééditer sans profit pour personne les pages déjà consacrées, lorsqu'on reprend, comme j'ai d'abord essayé de le faire, une tâche qu'il n'appartenait qu'aux artistes souverains de s'attribuer et qu'ils ont irrévocablement menée à fin. »

Timbal se calomniait en faisant aussi bon marché de lui-même et des efforts qu'il avait tentés. Les œuvres sorties de son pinceau ont le mérite d'exprimer des idées et de procéder d'une poétique fort supérieures à la moyenne des intentions qui suffisent au plus grand nombre des peintres contemporains. Si, au point de vue de l'effet purement pittoresque et du coloris, ces œuvres permettent de faire quelques réserves, il conviendra mieux, il sera plus légitime encore de reconnaître qu'elles sont traitées avec une intelligence profonde des conditions morales de l'art comme des caractères intimes de chaque sujet, et qu'elles doivent à ce titre être classées parmi les productions les plus sérieuses de la peinture à notre époque.

Nulle velléité d'ailleurs d'écart ou de détour dans la marche de ce talent depuis les premiers pas jusqu'aux derniers. Lorsque, presque au sortir de l'atelier de Drolling, Timbal expose au Salon de 1848 cette *Mise au tombeau* qui lui vaut sa première récompense officielle et les encouragements spontanés de M. Ingres, comme lorsqu'il décore l'abside de

l'église de Pierrefitte et, quelques années plus tard, la *Chapelle de Sainte-Geneviève* à Saint-Sulpice ou la *Chapelle du Catéchisme* à Saint-Étienne du Mont, — comme enfin lorsqu'il groupe sur les murs de l'église de la Sorbonne les figures des théologiens illustres de tous les temps en regard d'une image symbolique des dernières scènes de la Passion, — c'est d'un cœur aussi invariablement convaincu qu'il entame chaque travail; c'est avec les mêmes préoccupations de la dignité dans le style, avec le même culte des grandes traditions qu'il l'accomplit.

Peut-être aux yeux de certaines gens l'art ainsi compris ne paraîtra-t-il qu'un démenti impuissant ou inutile aux inclinations ou aux prétendus progrès de notre temps; peut-être ceux qui, dans le jargon du jour, célèbrent si volontiers les bienfaits de « la touche vibrante » et le triomphe de « la tache », n'auront-ils que de l'indifférence ou du dédain pour des œuvres dédiées à des gloires assurément d'un autre ordre. Libre à eux après tout. Le mal ne sera pas grand si, faute de savoir regarder ailleurs, de tels juges s'en tiennent à ce qui intéresse directement leur manie; mais les inconvénients peuvent être plus graves et les dénis de justice moins excusables lorsque, au lieu de cette aversion naïve, des travaux comme ceux auxquels Timbal s'est consacré rencontrent la tolérance décevante de ces docteurs, en réalité sans doctrine, qui ne voient aujourd'hui dans la

peinture religieuse qu'une formule archéologique, que la continuation tout extérieure d'une vieille coutume. A ce titre, ils veulent bien faire mine de l'accepter ou plutôt se résigner à la subir, mais à la condition de n'en être point au fond les dupes. S'ils s'accommodent des scènes évangéliques qu'il plaît encore à quelques peintres de traiter, c'est à peu près dans la même mesure et en vertu des mêmes conventions que là où il s'agit des scènes mythologiques imitées de l'antiquité païenne. Et pourtant, quels progrès se sont opérés, quelles vérités nouvelles possédons-nous qui puissent infirmer ainsi l'autorité de l'art religieux et celle de la religion elle-même?

Non-seulement les peintures ou les sculptures qui méritaient d'être admirées au temps de Giotto ou au temps de Raphaël gardent aujourd'hui les mêmes droits et rayonnent de la même beauté, mais les idées ou les croyances qui les ont inspirées ne se sont pas, quoi qu'on suppose, si bien transformées que notre âme à cet égard ait, pour ainsi parler, fait peau neuve. Tout en rendant hommage dans le passé à la majesté de l'art sacré, vous prétendez, pourrait-on dire à ses adversaires dans le présent, qu'il ne répond plus aux aspirations de notre époque, à ses besoins, à ses mœurs; pourquoi cela? N'y a-t-il donc plus dans les églises chrétiennes que des souvenirs ou des usages? Est-ce que les mystères qui s'y célèbrent ont perdu leur signification actuelle et leur vertu? Est-ce

que le saint sacrifice n'est plus qu'une tradition historique, une commémoration muette, une pratique stérile? Est-ce que le vide s'est fait dans le calice et sur l'autel? Si vous le croyez vraiment, déclarez-le; si cela est, prouvez-le; si l'Évangile ment, démentez-le, et détournez-vous franchement d'un art qui se fait le complice de ses fraudes; mais laissez là ces semblants de déférence qui ne profitent à rien ni à personne, et qui, dans votre propre pensée, ne peuvent servir qu'à entretenir tant bien que mal un préjugé. Grâce à Dieu, il se trouvera toujours des esprits et des cœurs auxquels ces sentiments négatifs ne sauraient suffire; il se trouvera toujours des gens pour chercher la beauté et la vérité infinies au delà des formes visibles, et pour reconnaître que dans le domaine de l'art, comme dans tout ce qui touche à l'âme, le besoin de croire, d'aimer, d'espérer ne se supprime pas plus que la nécessité de manger pour vivre ou d'user de ses poumons pour respirer.

Timbal était un de ces hommes-là. Comme Hippolyte Flandrin à qui une étroite amitié l'avait uni dès sa jeunesse, il entendait ne mettre son talent qu'au service de ses convictions, et si, à tenir compte seulement des résultats, ce talent ne peut être assimilé à celui du peintre de la *Frise de Saint-Vincent de Paul*, il autorise au moins le rapprochement par la sincérité des sentiments qui l'animent et par l'élévation constante des intentions qu'il traduit.

D'ailleurs, il ne suit pas de là, tant s'en faut, que dans les peintures qu'a laissées Timbal tout se borne à ces mérites d'un ordre absolument immatériel. Il est telles d'entre elles, — les deux scènes, par exemple, de la *Vie de sainte Geneviève,* à Saint-Sulpice, et surtout la grande composition sur la *Théologie* dans l'église de la Sorbonne, — dont l'ordonnance pittoresque, à la fois très-savante et très-imprévue, ferait honneur aux artistes de notre temps les plus justement renommés. Il en est d'autres, comme la *Présentation de la Vierge,* à Saint-Étienne du Mont, qui, par la simplicité de l'invention et la fine sobriété du style, semblent refléter quelque chose du goût et de la manière sereine d'Andrea del Sarto, un des maîtres au reste que Timbal affectionnait le plus et qu'il avait le plus attentivement étudiés en Italie. Enfin, là même où le sujet traité n'a pas un caractère expressément religieux, là où Timbal nous représente soit une scène allégorique, comme sur cette toile, la *Muse et le Poëte,* que l'on a récemment jugée digne d'entrer dans les collections du Louvre, soit quelque figure de jeune fille, comme celle qui fait partie de la galerie de madame la princesse Mathilde, — le mode d'exécution se ressent invariablement des sévères doctrines du peintre et des chastes coutumes de sa pensée.

Il en était de même des principes qui le dirigeaient et du genre de beauté qu'il entendait faire prévaloir

dans le choix des monuments dont il avait de bonne heure entrepris de s'entourer. Le premier tableau acquis par lui était un *Christ en croix,* de Fra Angelico; le premier morceau de sculpture, une *Vierge avec l'Enfant,* de Mino da Fiesole. Il y avait là, pour le possesseur de ces deux ouvrages exquis, une sorte d'engagement pris envers lui-même et comme le diapason qui devait déterminer l'harmonie de sa collection future. Les acquisitions qui suivirent ne démentirent rien de ces commencements, et, — mérite peu commun en pareil cas, — celui qui les faisait ne se laissa pas plus détourner de son but au hasard des occasions qu'il ne lui arriva, sous l'influence d'une arrière-pensée vaniteuse, de ne vouloir sur ses murs aucune place vide, ou dans la série des œuvres qui y figuraient aucun témoignage de talent anonyme.

Les collections d'objets d'art bien souvent ne nous montrent, au lieu des conquêtes patientes d'une intelligence érudite, qu'une victoire fortuite de la richesse. La collection que Timbal avait su se former avec des ressources relativement restreintes, exprimait au contraire la victoire du goût et de la clairvoyance. Sans doute, il pouvait n'être pas très-méritoire de se procurer, une fois qu'il se trouvait mis en vente, quelque ouvrage d'une importance et d'une authenticité dès longtemps reconnues, — le dessin, par exemple, de Raphaël pour la *Belle Jardinière,* qui du cabinet de Crozat avait successivement passé

dans ceux de Mariette, de Thomas Lawrence, du roi de Hollande Guillaume II, et dont Timbal d'ailleurs a, par une libéralité posthume, assuré la possession au Musée du Louvre. Il n'y avait là, en dehors de la question de prix, qu'une occasion inespérée à saisir, une avance à prendre dès le premier jour sur les compétiteurs qui pourraient se présenter; mais dans combien d'autres cas la sagacité personnelle du collectionneur n'a-t-elle pas suffi pour lui faire découvrir au fond d'une boutique ou dans le pêle-mêle d'objets mis à l'encan quelque morceau d'élite, quelque relique ignorée du génie ou du talent d'un maître! Combien de fois un marbre italien ou français, un ivoire du treizième siècle ou une plaquette en bronze du quinzième ne lui ont-ils pas, pour ainsi dire, sauté aux yeux et inspiré la résolution de s'en emparer sur l'heure, alors que de moins fins connaisseurs seraient restés à sa place indifférents ou hésitants! Enfin, avec quelle fidélité aux règles qu'il s'était prescrites n'a-t-il pas jusqu'au bout continué de procéder, avec quelle ferme volonté de n'admettre que des œuvres de l'art proprement dit et d'exclure impitoyablement les simples curiosités!

Aussi le possesseur de cette collection composée d'éléments si sévèrement et si judicieusement choisis avait-il un genre de notoriété particulier et une place distincte parmi les amateurs français contemporains. Un de ceux-ci, et, à tous égards, un des mieux en

mesure de porter un jugement sur ce point, M. Edmond Bonnaffé, l'a dit avec une parfaite justesse : « Dans ce monde un peu envahissant de la curiosité parisienne, où chacun se préoccupe de faire déborder son affiche sur celle du voisin, Charles Timbal s'était créé une situation à part. Il vivait en dehors de la mêlée, au milieu de sa chère collection qu'il augmentait dans l'ombre, ne songeant ni à l'annoncer bruyamment ni à la dissimuler, ouvrant sa porte à quelques amis amoureux comme lui des choses exquises..... Il savait beaucoup, disait à merveille, avec une autorité sereine et bienveillante. Chez lui le cœur était comme le goût, sûr, délicat, distingué; il est resté jusqu'à la fin l'amateur dans l'acception la plus digne du mot [1]. »

Timbal en effet, comme M. His de La Salle et comme M. Reiset de nos jours, ou comme Mariette dans le dernier siècle, Timbal « aimait », et il aimait en pleine connaissance de cause, les beaux objets d'art qu'il avait réussi à rassembler. Jamais l'attachement presque pieux qu'il avait voué à chacun d'eux ne se serait laissé ébranler par les objections ou les froideurs d'autrui, encore moins par la tentation de quelque gain, si gros ou si facile qu'il pût être; jamais la pensée ne lui serait venue d'utiliser au profit de sa fortune les heureuses trouvailles qu'il avait su

[1] *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 27 novembre 1880.

faire, ou les morceaux renommés de longue date qu'un séjour sous son toit avait achevé de consacrer. Et cependant un moment arriva où il dut se séparer de ces chers compagnons de sa vie : moment cruel, bientôt suivi de regrets presque aussi douloureux, et dont les joies mêmes qu'amenèrent plus tard tant de conquêtes nouvelles ne purent jamais compenser l'amertume ni effacer complétement le souvenir.

Pour ceux qui ont intimement connu Timbal, pour ceux qui savent à quel point son imagination était impressionnable et son cœur prompt à l'indignation contre le mal, rien de plus explicable que la détermination prise par lui au lendemain d'événements affreux et en présence des ruines qu'ils avaient faites. Les incendies de 1871 venaient, entre autres désastres, de réduire en cendres les collections que M. Gatteaux avait passé sa vie à former, et que dans sa munificence patriotique il destinait à son pays. Timbal s'était toujours proposé, lui aussi, de léguer à l'un de nos grands établissements publics les trésors qu'il avait amassés. Comment compter maintenant sur l'avenir? Quelle sécurité se promettre, quelles garanties de salut espérer pour le précieux dépôt dont il avait rêvé d'enrichir après lui le patrimoine national? Révolté et découragé tout ensemble, Timbal crut voir dans les violences de la veille une menace, sinon un danger inévitable pour un jour prochain, et, de peur de se trouver condamné à assis-

ter lui-même à l'anéantissement de tout ce qu'il avait aimé, il prit le parti d'éloigner de ses yeux ces objets si longtemps, si tendrement choyés, qui ne lui parleraient plus désormais que de ses inquiétudes. Il se décida donc à céder sa collection, non par esprit de spéculation, — le prix auquel il l'aliéna en ferait foi, — non par caprice, mais afin d'échapper à l'obsession d'une idée fixe, au pressentiment, justifié ou non, d'un malheur.

Timbal toutefois avait trop présumé de lui-même. Il espérait avoir le courage de l'oubli : il s'aperçut bientôt qu'en se séparant des choses il n'avait réussi pour cela ni à les chasser de sa mémoire, ni à rompre avec ses affections. Quelques mois s'étaient écoulés à peine, que déjà il se reprenait à chercher les occasions de réparer ses pertes.

D'ailleurs, si grand qu'eût été le sacrifice, Timbal ne l'avait pas accompli sans se réserver soit la jouissance sa vie durant, soit la propriété absolue de certains chefs-d'œuvre dus à la plume de Raphaël ou au ciseau des sculpteurs *quattrocentisti*. Fallait-il irrévocablement s'en tenir à ces rares débris? Les premiers efforts une fois faits pour y ajouter quelque accompagnement digne d'eux, comment résister à la tentation de pousser un peu plus loin l'entreprise et ne pas arriver progressivement à en étendre si bien le champ qu'il y eût place, comme par le passé, pour tout un ensemble de richesses?

Contrairement à ce qu'il avait cru pouvoir se promettre, Timbal se laissa donc de nouveau aller à sa passion; mais, pas plus qu'autrefois, il ne consentit pour la satisfaire à capituler avec sa conscience d'artiste et d'homme de goût. La seconde collection formée par lui ne fut ni moins importante, ni moins bien choisie que n'avait été la première. Elle avait même sur celle-ci l'avantage d'offrir plus de variété, et si les équivalents ne s'y retrouvaient pas toujours de tels marbres ou de tels bronzes florentins, honneur de cette collection primitive, on y voyait figurer en plus grand nombre des sculptures en ivoire ou des pièces d'orfévrerie appartenant aux diverses époques, et des émaux de France, d'Italie ou des Flandres.

Qu'adviendra-t-il du tout maintenant? Entre quelles mains iront se répartir ces objets dignes, pour la plupart, d'un musée? Quelques-uns, conformément aux généreuses intentions de Timbal, ont déjà pris place dans les salles du Louvre; d'autres ont été ou seront donnés à sa famille, à ses amis, au musée de Cluny et au musée de Caen. Quant à l'emploi qui sera fait du reste, nous n'avons pas à l'indiquer ici. Ce qu'il nous est permis seulement de dire dès à présent sans indiscrétion, c'est que les mesures qui seront prises au nom de Timbal ne pourront qu'assurer à sa mémoire la reconnaissance et le respect.

Partagée pendant longtemps entre la pratique de

l'art et l'accroissement d'une collection plus riche de jour en jour, la vie de Timbal s'était trouvée vers la fin, et presque inopinément, occupée par des travaux tout différents, au moins quant aux formes mêmes et à la nature des moyens employés. Moitié entraîné par le désir de prêter son concours aux amis qu'il comptait parmi les rédacteurs du journal *le Français,* moitié séduit par la nouveauté de la tâche, le peintre s'était décidé à faire à ses heures acte de critique et d'écrivain. Bientôt cette tâche, qu'il avait acceptée sans en mesurer très-exactement l'étendue, s'agrandissant en proportion des exigences de chaque jour, ce fut à des intervalles de plus en plus rapprochés qu'il dut la poursuivre : et cela, non plus, comme il l'avait voulu d'abord, à la condition de s'en tenir à l'appréciation des œuvres du passé, mais avec le devoir d'exprimer publiquement son opinion sur l'art et sur les talents contemporains, d'exercer, en un mot, les fonctions de juge à l'égard de ses confrères, et à mesure que leurs ouvrages paraissaient.

Un pareil rôle pris par un artiste de profession ne laissait pas d'être dans notre pays assez inusité. S'il est arrivé de nos jours qu'un peintre comme Delacroix, qu'un sculpteur comme M. Guillaume, ait quitté parfois le pinceau ou l'ébauchoir pour la plume, les écrits de ces éminents artistes ont presque toujours un caractère historique ou théorique qui les sépare des œuvres de la critique courante. Dans l'état

actuel de nos mœurs, il semble que celle-ci doive être le privilége exclusif des écrivains étrangers par eux-mêmes à la pratique de l'art, et que, fort contrairement à ce qui se passe dans le domaine de la critique littéraire ou de la critique musicale, le droit de dire leur mot sur les tableaux ou les statues des autres ne puisse appartenir à ceux qui en ont fait ou qui en font pour leur compte.

Timbal ne crut pas qu'il lui fût interdit de suivre à sa manière, — et toute proportion gardée, bien entendu, — les exemples qu'avaient donnés, chacun dans l'ordre de ses études spéciales, des journalistes comme Sainte-Beuve et comme Berlioz. Il crut au contraire, et il eut raison de croire, qu'on peut disserter sur la peinture et sur les peintres même en étant peintre soi-même, et qu'il n'est pas mauvais, après tout, que ceux qui savent se décident à parler; sans quoi ceux qui ne savent pas ou qui savent mal prendront délibérément la parole.

D'ailleurs, à l'époque où il publiait ses premiers articles, Timbal, qui n'exposait plus au Salon depuis 1869, avait déjà cessé d'être personnellement engagé dans les luttes entre les divers représentants de notre école; il n'était plus, à vrai dire, un artiste militant. Il pouvait donc apprécier ce qui se passait autour de lui sans crainte de paraître en cela juge et partie, ou de laisser supposer qu'il plaidait sa propre cause en accusant certaines tendances ou en soute-

nant certains intérêts. Lui-même n'a-t-il pas bien précisé la situation et indiqué le véritable objet de sa tentative en écrivant quelque part[1] qu'il entendait seulement adresser à qui de droit « la protestation d'un peintre vieilli, entêté dans ses prédilections, contre les défaillances du goût, contre cette lassitude du sérieux dont semblent atteints ses jeunes confrères »? Et il ajoutait : « A l'âge où l'on n'espère plus guère pour soi, on peut se plaire encore à espérer pour les autres; on voudrait graver dans les cœurs naissants ce *macte animo* qui n'a presque plus de sens au delà du milieu de la vie. »

Tout ce qu'a écrit Timbal, — et l'on n'en a réimprimé ici qu'une partie, — porte l'empreinte de ce parfait désintéressement et de cette sollicitude à bon escient pour le bien de l'art et des artistes. Il a pu quelquefois s'exagérer les torts que d'autres avaient paru se donner ou se méprendre sur la signification secrète de certains faits, mais le plus souvent il a vu juste et utilement parlé. La critique telle qu'il la comprend et qu'il l'exerce ne se réduit ni à cette phraséologie de virtuose, à cette espèce de vocalisation littéraire sur un thème pittoresque par laquelle plus d'un aristarque sans mandat essaye aujourd'hui de suppléer au reste, ni à cette sèche description des apparences matérielles qui fait au contraire du compte

[1] *Gazette des Beaux-Arts. — La Sculpture au Salon de 1877.*

rendu d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres l'équivalent d'un procès-verbal. Elle n'a rien de commun non plus avec ces procédés d'investigation à outrance qui semblent participer de la dissection anatomique bien plutôt que de l'analyse esthétique, et qui consistent à scruter les dessous et la constitution physique des talents, à les ouvrir en quelque sorte, comme les enfants ouvrent leurs jouets, pour voir ce qu'il y a dedans. A quoi bon insister, au surplus? Bien mieux que les explications préalables ou les commentaires, les pages réunies dans le présent volume démontreront ce qu'a voulu et ce qu'a su faire celui qui les a écrites. Bornons-nous donc à les présenter au lecteur, ou — ce qui sera plus strictement encore dans notre rôle, — à laisser remplir cet office par l'ami dévoué dont les mains pieuses les ont recueillies, et qui, en rassemblant ces fragments épars, a si affectueusement voulu et si bien su s'acquitter d'une tâche à la fois douloureuse et douce.

Timbal mourut le 20 novembre 1880, après plusieurs années de souffrances. Ceux qui l'ont vu de près dans la dernière période de sa vie savent quels avaient été, aux premières atteintes du mal, ses découragements et ses angoisses; mais ils savent aussi, et ils n'oublieront pas avec quelle force croissante de résignation, avec quel courage tranquille il accepta ensuite l'épreuve qu'il était condamné à subir. Aussi, quand la mort vint, elle le trouva prêt. Il l'attendait,

et il la reçut dans la sérénité de ses croyances plus fermes et plus profondes que jamais, dans la paix d'une conscience aussi scrupuleusement en règle vis-à-vis des autres qu'avec elle-même, enfin dans la douceur suprême d'une admirable affection qui avait été le charme et le soutien de sa vie, et qui a été la consolation fortifiante de ses derniers instants.

Puisse le souvenir de cette fin vraiment chrétienne adoucir les regrets de ceux qui ont connu, qui ont aimé Charles Timbal, et recommander à la confiance des autres les doctrines défendues dans ce petit livre! L'homme qui l'a écrit a, dans toute sa carrière d'artiste, loyalement travaillé à les mettre en pratique, et il en a hautement prouvé la sincérité par sa mort.

Henri Delaborde.

LISTE

DES

PRINCIPAUX OUVRAGES EXPOSÉS PAR CHARLES TIMBAL

(1848 — 1879)

1848. — *Mise au tombeau de N. S. Jésus-Christ.* (Médaille de 2e classe.)

1849. — *L'Agonie de N. S. Jésus-Christ.*

1851. — *Saint Jean à Éphèse.*

1852. — *Résurrection de la fille de Jaïre.*

— *Les Juifs captifs à Babylone.*

1853. — *La Vierge au prétoire.*

1855. — *Le Portement de Croix.*

— *S. Ém. le Cardinal Donnet.*

1857. — *L'Église triomphante* (église de Pierrefitte).

— *Funérailles d'un martyr chrétien sur la Voie latine.*

1858. — *Portrait de madame d'Osseville, fondatrice de l'ordre et du pensionnat de la Délivrande.*

— *La Vierge au pied de la Croix.* (Rappel de médaille.)

1859. — *Une Messe à Saint-Pierre de Rome.* (Rappel de médaille.)

1860. — *Saint Jean à Éphèse.* Sujet déjà traité. Acquis par la ville de Lyon.

1861. — *L'Étude* (galerie de madame la princesse Mathilde).

— *Sainte Rose de Viterbe.* (1re médaille.)

1862-1864. — *La Chapelle de Sainte-Geneviève* à l'église de Saint-Sulpice. (Décoration de la Légion d'honneur en 1864.)

1865. — *La Présentation au Temple*, — *le Sermon sur la Montagne*, — *l'Institution de la sainte Eucharistie*, à Saint-Étienne du Mont, chapelle du Catéchisme.

— *Une Vénitienne.*

1866. — *La Muse et le Poëte* (au Musée du Louvre).

1867-1872. — Plusieurs têtes d'études. — Copies de peintres italiens, dont quelques-unes figurent au Musée des copies de l'école des Beaux-Arts.

— *L'Agonie de N. S. Jésus-Christ.* Sujet déjà traité. (Musée du Luxembourg.)

1872. — Médaille à l'Exposition de Londres.

1873. — Médaille à l'Exposition de Vienne.

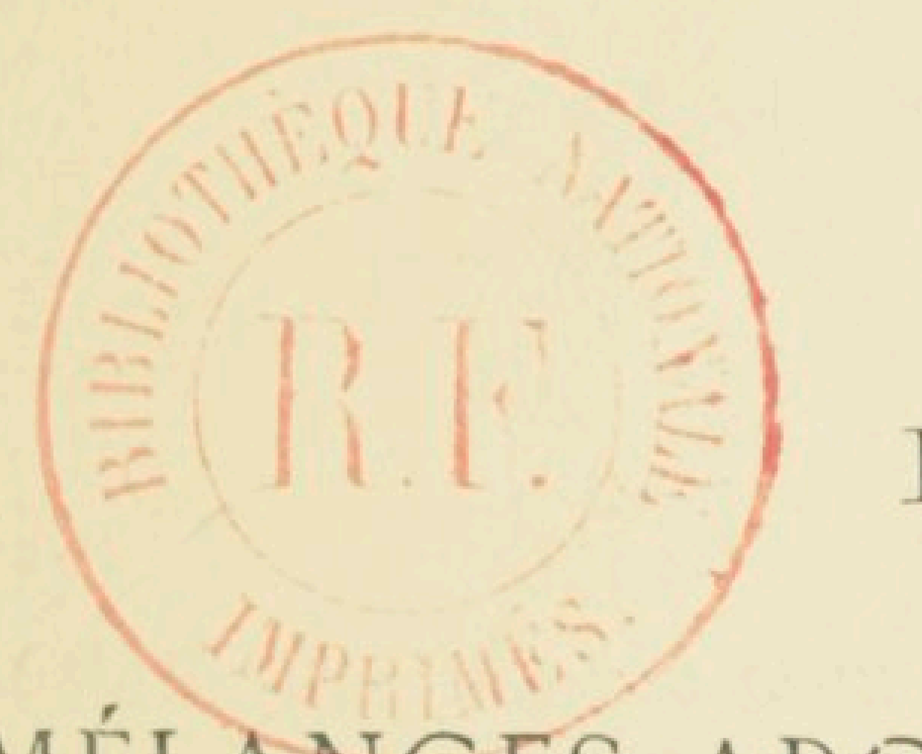
1873-1876. — Les peintures de l'église de la Sorbonne :
1° *La Théologie*,
2° *Ex Christo omnis scientia.*

1877. — Quatre tableaux pour la chapelle du Noviciat des Petites Sœurs des Pauvres, à Rennes.

1878. — *L'Ensevelissement de N. S. Jésus-Christ.*

1879. — *La Présentation de la Sainte Vierge au Temple,* pour l'église d'Incarville (Eure).

Charles Timbal a fait en outre un grand nombre de portraits, parmi lesquels nous citerons ceux de MM. le vicomte Delaborde, Charles Lévêque et Émile Saisset, membres de l'Institut; de M. le duc et de madame la duchesse de La Rochefoucauld-Doudeauville, de madame la duchesse de Mirepoix, de M. Gellibert des Seguins, ancien député, etc., etc., etc.



I

MÉLANGES ARCHÉOLOGIQUES

LA VÉNUS DE MILO

PAR M. RAVAISSON

(1874)

Falerone, dont le nom vient pour la première fois peut-être frapper l'oreille du public et appeler son attention, est une petite ville, voisine de Fermo, bâtie sur les côtes désertes de l'Adriatique. Elle faisait autrefois partie des États de l'Église. L'histoire a peu parlé d'elle; mais il n'est bourgade chétive de cette vieille terre italienne qui n'ait eu son jour d'importance et son revêtement de marbre. Le reflet de Rome se prolongeait jusqu'aux extrémités de l'empire, et, comme pour l'attester, les statues des héros et des dieux, semblables à ces grands ossements dont parle Virgile, sortent chaque jour encore, sous le fer de la charrue, du sol tant de fois labouré qui les portait jadis. Qu'était-ce que l'ancienne Falerii dont Falerone a pris aujourd'hui le nom, sans la sauver de l'oubli? A-t-elle joué un rôle? Quelle grandeur lui a valu l'inévitable honneur d'être détruite à son tour? Elle

dormait dans son obscurité, quand, en 1836, sous des démolitions, on retrouva les ruines de son théâtre qui témoignaient de la richesse et du goût des anciens habitants. L'édifice avait été important, il était décoré de statues, dont les débris se confondaient çà et là avec ceux des murs et des colonnes. Une de ces statues à moitié brisées, sans tête et sans bras, semblait montrer encore les restes de cette beauté particulière à la plastique des anciens, que les mutilations ne peuvent effacer tout à fait. Après être restée trente ans entre les mains de son premier possesseur, elle fut achetée par M. Ravaisson, et l'actif et savant directeur des Antiques vient de l'exposer dans l'ancienne salle des marbres grecs, au rez-de-chaussée du Louvre.

Cette figure, quoique d'un galbe élégant, n'offre rien cependant qui, au premier regard, lui assigne une place à part parmi tant d'autres débris dont sont remplis les musées, sans être pour cela plus riches. Le travail de l'artiste qui l'a sculptée est mou et semble révéler le ciseau d'un copiste. Évidemment, nous sommes là en face d'une pièce décorative ; elle n'ambitionnait sans doute que la modeste gloire de concourir à l'aspect d'un vaste ensemble monumental. M. Ravaisson est trop versé dans l'étude de l'art pour s'être laissé surprendre, et la fièvre de l'amateur ne pouvait l'entraîner jusqu'à ne pas reconnaître la négligence de l'exécution, dans l'œuvre qu'il voulait acquérir. Malgré certains détails particuliers à la

sculpture grecque des meilleurs temps, tels que le plissage des bords du *peplus* et la fine ceinture qui relève la tunique et soutient la gorge, il ne pouvait se tromper sur l'importance réelle de cette statue ; mais une raison particulière poussait l'antiquaire, sinon l'artiste, et le détermina. Par son mouvement, par la direction visible des bras et la pose des jambes, par le jet de la draperie, cette figure rappelait, à ne s'y pas méprendre, la pose et le geste de la *Vénus de Milo*. Elle se présentait, dès lors, comme une pièce nouvelle dans ce grand procès des hypothèses auxquelles la célèbre déesse a donné si ample carrière. D'ailleurs, les 6,000 francs qu'on en demandait n'étaient pas un prix qui pût paralyser les faibles ressources budgétaires de notre grande collection : de plus, les statues antiques viennent bien rarement à Paris s'offrir aux amateurs. M. Ravaisson acheta donc celle-ci sans trop hésiter, et personne, certes, ne s'avisera de l'en blâmer.

Lorsque la *Vénus de Milo* remonta sur son piédestal, après avoir échappé à tant de périls, ceux de la guerre et ceux de la Commune, le directeur du musée des Antiques fit paraître presque en même temps une brochure qui, par le sérieux de la discussion, la nouveauté des aperçus et le courage de certaines hypothèses, rompait avec la routine habituelle de nos administrations et la placidité des mœurs administratives. L'écrivain démontrait d'abord la nécessité de changer l'inclinaison du torse de la statue, si l'on

voulait revenir à l'aspect antique; l'aplomb qui la faisait porter en avant était faux et impossible, la faute n'en était pas du moins à l'artiste inconnu auquel on devait cette figure d'une beauté si complète et si savante. Pour le prouver, il osa ôter les cales maladroites dont on l'avait gratifiée, sous prétexte de la consolider; le terrain sur lequel posait le pied de Vénus était abaissé et enfoui dans la plinthe moderne; il le redressa, et chacun, immédiatement, fut frappé et convaincu, en face des moulages qui permettaient de comparer les états différents, moins encore par les preuves matérielles et indiscutables mises sous les yeux du spectateur que par la beauté nouvelle et si logique dont s'enrichissait un pareil chef-d'œuvre.

Mais là ne se bornait pas l'ambition de M. Ravaisson; ce n'était pas assez d'avoir rendu à la *Vénus de Milo* son aplomb naturel en la délivrant de ses défauts empruntés, il voulait retrouver encore sa signification et l'expliquer. Dans sa brochure, qui est un livre, il parcourut donc toutes les opinions, depuis celles émises par Clarac et Quatremère de Quincy; puis il y ajouta, avec une science modeste, mais bien munie de preuves, son hypothèse personnelle, aujourd'hui peu contestable. La *Vénus de Milo* était-elle une statue isolée? Faisait-elle au contraire partie d'un groupe? Quelques-uns, à l'appui de la première supposition, montraient les fragments trouvés à Milo, un morceau de bras, une main tenant une pomme.

Vénus, victorieuse sur l'Ida, élevait, suivant eux, le prix de la victoire décerné par Pâris. On analysait sa tête et le gonflement orgueilleux de ses narines. La supposition était tentante. Mais l'imagination donne souvent des conseils irréfléchis, et malheureusement les fragments justificatifs (qu'on peut voir dans une des vitrines du musée Charles X), s'ils sont bien taillés dans un paros semblable à celui de la Vénus, indiquent en même temps la maladresse du praticien. On ne pourrait les rejoindre au marbre original qu'en admettant une restauration dont il est impossible de préciser la date. De plus, les partisans de cette hypothèse ne tenaient compte ou ne s'apercevaient pas de la négligence avec laquelle le sculpteur avait traité certaines parties de son œuvre, ni de la perspective faussée, mais faussée à dessein, qui déforme toute la partie gauche de la poitrine, lorsque le regard l'envisage dans son milieu vrai; de plus, le dos de la figure ayant été laissé à l'état d'ébauche, aussi bien que les draperies qui couvrent la jambe fléchissante, on ne pouvait douter que l'ombre d'une niche ne dissimulât au regard ces défauts volontaires. La statue se présentant de profil, elle n'était donc pas isolée, car, isolée, elle eût fait face à la foule. Un second personnage l'accompagnait, qui la forçait à se tourner vers lui, motivait la direction des bras et donnait à la figure tout entière sa véritable silhouette. Quel était ce personnage?

C'est ici que la sagacité de l'auteur de la brochure

s'exerce très-heureusement, empruntant à la littérature grecque, qu'il connaît à fond, aussi bien qu'à la sculpture, ses preuves les plus frappantes. Il est impossible d'exposer avec plus de clarté des conclusions dues à un travail ardu et de les faire mieux admettre par le lecteur. Après une étude minutieuse des divers groupes antiques dans lesquels la femme offre des similitudes de poses faciles à constater avec la *Vénus de Milo*, M. Ravaisson conclut que celle-ci était réunie à *Mars*, et qu'elle lui ôtait son baudrier, comme dans le groupe du musée du Louvre : *Adrien et Sabine*. Mais ce groupe lui-même n'était qu'une répétition dont il n'est pas difficile de trouver ailleurs d'autres exemplaires, soit qu'ils redisent les traits caractéristiques de quelque empereur, soit qu'ils représentent la divinité. Y avait-il donc dans l'antiquité un ouvrage célèbre entre tous qu'on se plaisait à imiter et dont la piété des païens peuplait les sanctuaires? La *Vénus de Milo,* la plus belle entre toutes les *Vénus,* serait-elle le type générateur de ces copies?

En pareille question, on ne doit s'avancer que jusqu'au probable. Mais M. Ravaisson lui donne cette fois une forme presque définitive. A l'aide du *Mars Borghèse*, connu improprement sous le nom de l'*Achille,* il a reconstruit un ensemble qui satisfait complétement la double critique de l'œil et de l'esprit. Selon lui, Vénus ôterait à Mars son baudrier et son épée, sa main gauche passant sur l'épaule de son époux et la droite s'appuyant légèrement sur sa poi-

trine. Il ne faut pas oublier, surtout lorsqu'on se rappelle la noble expression de notre célèbre statue, que Vénus passe trop facilement dans l'âge moderne pour l'inspiration des voluptés impures. Sa mission dans l'antiquité était plus noble et plus sainte; elle était bien plus encore la gardienne du mariage et des chastes amours, et son pied se posait souvent sur la tortue emblème du bonheur au foyer domestique. C'est cette Vénus sévère qui, dans la pensée de M. Ravaisson, désarme Mars. Même ses larges flancs ont déjà porté l'Amour. Ce n'est plus la jeune déesse rougissante, sortie de l'écume des flots et qui cache sa beauté naissante aux yeux des immortels; c'est la femme épouse, c'est la mère, et Mars, reposé des combats et semblable à un jeune athlète, se soumet à sa douce influence. Dans la collection de plâtres qui entoure la *Vénus de Milo,* on trouve le moulage d'un plâtre appartenant à la collection de Dresde. C'est une réplique, sans différences sensibles, de l'*Achille* du Louvre. Il est facile de reconnaître sur son dos la trace d'un bras qui s'y appuyait. Si la statue du Louvre ne porte pas, comme celle-ci, un baudrier orné de broderies, on peut supposer que ce baudrier a dû exister et qu'il était en bronze. Ces accords d'ornements de métal avec le marbre étaient usités dans l'antiquité, les preuves en sont nombreuses. Les suppositions de M. Ravaisson trouvent encore là un appui nouveau et bien décisif. On peut, ce semble, les accepter sans compromis. Dès lors, la

Vénus de Milo prendrait sa place définitive dans la composition dont on peut citer de si nombreuses répliques.

Mais faut-il rattacher encore à ce groupe les statues dont M. Ravaisson a rassemblé autour de lui les moulages, telles que la *Vénus drapée* du jardin de la Pigna, au Vatican ; la *Victoire de Brescia* et la *Vénus* nouvelle, trouvée à Falerone ? Il nous permettra d'hésiter. Les sculpteurs anciens variaient assez peu le mouvement de leurs personnages des deux sexes. La placidité leur paraissait une des conditions de la beauté, comme la paix était pour eux la forme préférée du bonheur sur la terre et dans l'Élysée. Il leur importait peu de s'enfermer dans la reproduction, monotone pour nous, des mêmes types et des mêmes rhythmes, s'ils y retrouvaient l'impression d'harmonie qui suffisait à leur admiration. Dès lors, des personnages portant des noms différents pouvaient faire le même geste, reproduire chacun des sentiments à peu près semblables sans provoquer un inutile besoin de nouveauté. Quelle que soit donc l'incontestable similitude de la *Vénus drapée* du Vatican avec la *Vénus de Milo,* cette similitude ne peut pas entraîner jusqu'à les confondre sous le même nom. Ce n'est pas qu'il faille attacher à la demi-nudité de la *Vénus de Milo* une importance trop significative. On sait que l'école de Phidias, jusqu'au temps de Lysippe, voilait presque toujours les formes féminines. Si transparentes que fussent les draperies qui

les recouvraient, elles affirmaient cependant et protégeaient la grande règle de la chasteté. Ce serait mal connaître l'antiquité que de voir l'expression habituelle de sa piété à travers les transports des Ménades et les mystères éleusiniens. Elle garda certaines lois morales, tant qu'elle eut la foi. Ce furent les naturalistes, au siècle d'Alexandre, moins mystiques que leurs devanciers, moins gênés par les traditions du respect, lesquelles tombaient peu à peu, plus épris du succès peut-être, qui firent apparaître les premiers la femme dans le piquant d'une audacieuse nudité. Ils auraient donc pu copier la Vénus, son mouvement, et cherché à lui donner une nouvelle et plus provocante originalité, en montrant ses formes divines sans autre prestige que celui de leur beauté accomplie. Ces procédés-là se renouvellent et se ressemblent dans les époques de décadence, quand l'individualisme refuse de se laisser absorber et substitue son ambition aux idées générales de culte et de foi. Mais comment céder sans regret et sans résistance, pour le plaisir de rendre les conjectures plus probables, aux nécessités de la controverse? Pourquoi de tant de figures, dont chacune pourrait être une œuvre ayant ses qualités bien à elle et pour ainsi dire personnelles, faire des redites presque inutiles et les dépouiller, malgré qu'on s'en défende, d'un intérêt légitimement acquis? N'y a-t-il pas des dissemblances suffisantes entre ces prétendues copies pour que chacune ait le droit de réclamer sa part d'origi-

nalité ? La *Vénus de Milo* redresse sa belle tête empreinte d'un calme un peu superbe. La *Vénus de Brescia,* qu'on lui donne pour compagne, baisse au contraire la sienne vers un personnage sans doute plus petit qu'elle. La première posait le pied sur une tortue, l'autre, au contraire, sur un casque ; la *Vénus du Vatican* appuie le sien sur un fragment de rocher. Chacune laisse tomber son *peplum,* et pour le retenir sur la manche et rendre au bras sa liberté, elle relève la jambe gauche d'un mouvement à peu près semblable, sans que les plis qu'il provoque se reproduisent eux-mêmes. Ces indices-là sont-ils donc suffisants pour empêcher toute hésitation et reconnaître l'identité du sujet à travers les modifications du type et de l'arrangement ? Et puis, quelque respect qu'on ait pour la science, quels que soient ses droits incontestables à établir un système ou un fait et à le défendre, l'imagination ne perd-elle pas à le suivre quelques-uns de ses plaisirs ? Il en coûte déjà de faire sortir la *Vénus de Milo* de l'isolement qui allait si bien à sa beauté souveraine. Elle demeurait ainsi, sans rivales, l'image de la plus puissante des divinités et l'une des plus redoutables ; l'encens qu'on brûlait à ses pieds ne montait que vers elle. N'est-ce pas la rabaisser que d'en faire désormais la compagne, même vertueuse, d'un dieu brutal et grossier ? Hypothèse pour hypothèse, ne vaudrait-il pas mieux l'imaginer donnant ses ordres à son implacable fils et lui livrant du geste, comme

on jette un jouet, les humains assez inconséquents pour l'adorer? Elle conserverait encore du moins cette sorte d'empire auquel son fier visage semble prétendre. Plutôt que de saluer Vénus du titre de bonne épouse et de ménagère estimable de l'Olympe, n'est-il pas plus digne de lui laisser son simple et beau nom : la *Vénus de Milo?*

Le 26 août 1871, on lisait dans le journal *le Français :*

Il s'est élevé dans les journaux, depuis quelque temps, un peu de bruit à propos d'une question d'art; bruit discret assurément, et qui n'a guère pu troubler l'attention de ceux que la politique préoccupe exclusivement. Si léger qu'il soit, il est bon de le noter, ne fût-ce que comme un symptôme, et de l'écouter, ne fût-ce encore que pour nous reposer de nos douleurs.

Il s'agit du chef-d'œuvre de l'art antique, chef-d'œuvre que le Louvre possède et qu'il a failli perdre : la *Vénus de Milo*. Le sujet vaut bien l'effort d'un peu d'attention.

Lorsque les flammes dévorèrent les Tuileries, un cri d'angoisse s'échappa de toutes les poitrines : Le Louvre! Et quand on sut, dans Paris et hors Paris, que le Louvre était sauvé, il y eut comme un immense soulagement, et l'on accepta presque avec

indifférence la destruction du palais de Philibert Delorme. Mais ce qu'on ne savait pas, c'est que si tous les chefs-d'œuvre d'art que renferme le musée n'y étaient pas restés, si les toiles les plus précieuses étaient en lieu sûr, loin des barbares de Prusse et de France, cependant les marbres antiques, plus lourds, plus fragiles, étaient forcément demeurés sous les voûtes du palais, exposés aux bombes et à l'incendie. Toutefois, cette perspective avait effrayé le ministre de l'instruction publique, et, de concert avec le directeur des Beaux-Arts, il crut bien faire d'envoyer à la préfecture de police le plus précieux joyau de la collection, la Vénus de Milo.

On emballa donc avec grand soin la statue, et, de nuit, elle fut portée dans son refuge. Très-peu de gens savaient cette aventure; aux inquiets, on répondait mystérieusement, mais avec confiance. On ne sut la vérité qu'au lendemain des incendies. Quel effroi! Il y en avait qui regrettaient le projet du citoyen Courbet, lequel avait proposé, avec son sérieux habituel et sa grande expérience, de suspendre aux voûtes des galeries, par des cordes ou des chaînes, toutes les statues de la collection. Ce n'était pas très-praticable, c'était encore moins rassurant; mais la Vénus fût restée au Louvre.

Avec quel tremblement on courut rue de Jérusalem! On écarta les décombres. La première cave, où avaient été entassées les archives du Châtelet et des anciennes justices de Paris, était intacte, et derrière

elle et avec elle celle qui renfermait la tombe de la déesse. Elle en sortit entière, sans que rien eût altéré sa beauté. Les moins anxieux n'étaient pas le ministre et le directeur; ils ne furent pas sans doute les moins heureux.

On replaça la statue; alors survint un autre incident qui retint l'attention et réunit encore une fois ses admirateurs autour de son piédestal. M. Ravaisson savait, et d'autres avec lui, qu'elle était en deux morceaux; il était facile de s'apercevoir aussi qu'elle avait été restaurée, mais bien peu se doutaient que le mouvement original eût été changé, et qu'entre le buste et la draperie des jambes il existât une cale en bois qui fait pencher le torse à gauche. Il y avait bien dans l'ensemble un manque d'aplomb sensible, mais non choquant. Il en résultait même une certaine grâce maniérée, assez peu antique, il est vrai, mais qu'il fallait bien accepter, et dont les beaux-esprits avaient même tiré un bon parti dans leurs dissertations.

Éloges en pure perte! cette pose vantée n'était pas la pose vraie, et ce contraste de hanches, qu'on aimait à signaler dans une œuvre de l'art antique, ordinairement plus sobre de séductions trop réelles, n'était pas même né du caprice d'un restaurateur irrespectueux, mais d'une nécessité d'aplomb et de sécurité. En effet, la section qui partage les deux marbres juxtaposés n'était pas horizontale; soit que la forme du bloc brut l'eût imposée tout d'abord à l'artiste; soit

qu'il eût préféré suivre les ondulations de la draperie pour dissimuler la jointure, elle s'inclinait vers l'extrémité du bassin, et, comme la base primitive qui, sans doute, conservait l'équilibre en se relevant sur la face, ne s'était pas conservée, il fallait y remédier. Le restaurateur introduisit alors une règle de bois, épaisse à peine d'un centimètre, qui, faisant pencher un peu la statue en arrière, ôtait toute crainte d'un glissement peut-être imaginaire. Il préféra ce mode à celui d'un double tenon de fer employé par le sculpteur antique, et dont il était facile de constater le danger, puisque la dilatation du métal avait fait autrefois éclater la hanche, et contraint à une restauration très-visible qu'il ne fallait pas renouveler. Les plis de la draperie restaurée avec un peu de plâtre recouvrirent l'hiatus, et la Vénus fut montrée dans cette pose au public, qui ne s'aperçut pas de l'interpolation.

Mais le plâtre, attendri par un long séjour dans une cave humide, tomba, et M. Ravaisson vit sur-le-champ le parti qu'on pouvait tirer de cette circonstance. En homme habitué au style de l'art antique et d'un art contemporain de Phidias, grand et simple comme lui, il reconnut ce que la statue, débarrassée de ce petit morceau de bois, allait retrouver de beauté vraie. Il fit essayer cette modification sur des plâtres moulés antérieurement, exhaussa la plinthe par le devant, assit les deux morceaux sur l'autre, et rendit à tout l'ensemble son aspect primitif. Les deux figures

furent exposées en même temps et côte à côte, après quoi il appela l'Institut et lui demanda de décider. L'impression fut, je crois, unanime, et la statue jugée bien plus imposante, d'une beauté plus régulière et plus véritablement antique. Mais on n'alla pas plus loin. La statue était remontée sur son piédestal, on décida de l'y laisser dans l'état connu, et il est probable qu'elle le conservera désormais. Nous n'en ferons une querelle à personne; il est bon d'être prudent, et la responsabilité de cet attentat contre la vérité reste entière à celui qui le commit le premier.

Cependant cette histoire avait réveillé en même temps les souvenirs et rouvert le champ des hypothèses. Ceux qui ont lu le livre, parfois charmant, de M. de Marcellus : *les Souvenirs d'Orient*, se rappelèrent le chapitre dans lequel il raconte, avec tant de joie et d'émotion, les diverses péripéties de la conquête de la Vénus; comment, prévenu à Constantinople, par Dumont d'Urville, de la trouvaille faite à Milo, il partit avec la permission de M. de Rivière, alors notre ambassadeur, et comment aussi, après avoir passé par une longue série de déceptions, toujours soutenu invinciblement par la confiance de la jeunesse, il parvint à acheter et à enlever, sans l'avoir même vu, un chef-d'œuvre qui devait balancer la réputation des marbres d'Elgin. Le moment était favorable : les frises du Parthénon, le fronton d'Égine, sortis tout récemment de leur obscurité et

de leur oubli, avaient excité dans le monde des arts et de la science historique autant d'étonnement que d'admiration. La simplicité, la grandeur de ces exemples si nouveaux du génie antique avaient singulièrement affaibli la vieille foi; le Laocoon, l'Apollon n'étaient plus les modèles indiscutés; l'apparition de la Vénus de Milo acheva leur défaite.

Lysippe était vaincu par Phidias.

Mais quel était le nom radieux qu'on allait joindre aujourd'hui à celui de Phidias? Il fallut renoncer à le découvrir. Mélos, dans l'antiquité, ne jouissait d'aucun renom. Perdue dans l'Archipel, elle ne voyait pas, comme Délos, sa voisine, les flottes d'Athènes apporter à son sanctuaire le tribut annuel de la piété nationale. Si Vénus était sa divinité tutélaire, elle ne pouvait cependant disputer leurs fidèles aux temples célèbres de Chypre et de Cythère. Comment un pareil chef-d'œuvre était-il demeuré inconnu dans une île sans importance? C'est que, sous ce ciel heureux et chez ce peuple aimé des Muses, tout artiste avait le don sacré, et bien peu signaient leur nom sur le marbre qu'ils animaient de leur génie; contents d'enfanter un immortel, ils n'aspiraient pas eux-mêmes à l'immortalité.

Il fallut renoncer à pénétrer le mystère; une inscription à demi effacée, que M. de Marcellus copia, mais laissa à Milo, n'ajoutait aucun éclaircissement. Alors on se retourna vers un autre problème : Quel était le mouvement de la statue à laquelle man-

quaient les deux bras? Quelle passion animait ce fier et beau visage, et gonflait ce sein si chaste dans sa divine nudité? Tous y voyaient Vénus, mais laquelle? Était-ce Vénus amante de Mars, qu'elle armait d'un baudrier, ouvrage de Vulcain? ou bien, comme la statue de Brescia, dont elle rappelait le mouvement, écrivait-elle sur un bouclier le nombre de ses victoires? Mais Vénus n'a pas de ces soucis; elle blesse les mortels, et dans sa course indifférente elle ne s'arrête pas à compter ses victimes. Quelques débris rapportés en même temps : une main tenant une pomme, des fragments de bras rapprochés du corps auquel ils semblaient s'adapter, et l'expression des traits, firent voir, avec plus de probabilité, la déesse victorieuse dans le grand duel du mont Ida, la cliente de Pâris, qui vient d'obtenir le prix de la beauté, et qui porte sur son visage de déesse le rayonnement d'un orgueil tout humain.

Ces débris sont peu connus; on devra les rapprocher de la statue, soit qu'ils lui appartiennent, soit qu'ils n'en soient que d'informes essais de restauration, et les suppositions auront alors plus d'appui. M. de Marcellus trouva ces bras indignes de sa statue, et on les oublia, ainsi qu'un Hermès qu'il apporta également avec lui. Aujourd'hui, quelques-uns voudraient redresser cet Hermès à côté de Vénus, comme un Mercure assistant au jugement qui préoccupait l'Olympe; mais ce ne serait pas un seul Hermès qu'il faudrait y joindre, car on en trouva trois, tous

pareils, dans la grotte du berger de Milo, ce qui exclut cette supposition.

Qu'importent, du reste, ces recherches à côté de l'idéal radieux que l'on contemple au Louvre? C'est et ce sera toujours Vénus, Vénus *victrix,* comme l'appelle le bronze qui dit son nom au spectateur, Vénus, la reine immortelle de la vie, victorieuse des hommes qui la maudissent et l'adoreront toujours, et victorieuse aussi, espérons-le du moins, devant son image périssable et sublime, de ses ennemis, quels qu'ils soient, le fer, la flamme ou le temps.

MYCÈNES

PAR H. SCHLIEMANN

(1879)

On ne devient pas, on naît archéologue. Le docteur Schliemann en est un exemple. Son histoire est connue. Chacun sait que cet homme, aujourd'hui presque fameux, parti de l'échoppe d'un épicier mecklembourgeois, après avoir été matelot, petit employé dans une maison de commerce, est parvenu successivement, par la seule force de son intelligence et de sa volonté, à rassembler une immense fortune. Ce n'est pas qu'il n'y ait plus d'un exemple en Europe de cette destinée, presque commune en Amérique; mais ce qui est tout à fait rare dans les deux hémisphères, c'est de partir de si peu, d'arriver à si belle réussite, et tout cela pour se montrer à l'Europe sous la figure d'un savant. A quoi peuvent servir les richesses, si ce n'est pour éblouir les autres et pour s'en faire à soi-même un revenu quotidien de jouissances bien indiscutables? Le docteur Schliemann

vous répondra qu'il y a mieux à faire, et qu'avec l'or généreusement employé on peut faire ce que n'osent entreprendre de grands États, trop peu préoccupés d'art ou d'idéal, par exemple, déterrer les ruines de Troie, restaurer les porcheries du bon Eumée, retrouver la cuirasse, l'épée et la mâchoire d'Agamemnon, rendre à l'histoire des services de roi et, par quelques coups de pioche dirigés d'un œil qui sait lire le grec, justifier Homère, Eschyle et Sophocle.

Mais pour cela, il faut savoir le grec et recevoir, disions-nous, des dieux un tempérament d'archéologue. On peut naître épicier et devenir dictateur; il est peut-être plus difficile de monter d'un comptoir au siége de membre de l'Institut.

M. Schliemann, qui savait à peine lire à douze ans, en vint peu à peu à apprendre l'anglais, le français et l'allemand; tout cela six mois par six mois. Avec ses économies de commis à douze cents francs, il se payait des maîtres. Quand il sut les grandes langues, il se donna le luxe de connaître les autres, par exemple, l'espagnol, l'italien, jeu d'enfant; puis le russe, c'était plus difficile; il est vrai qu'avec l'aide du russe il gagna des millions. C'est alors que maître de lui, de son temps et de sa pensée, à laquelle il n'avait donné jusque-là que le soulagement des rêves, il jeta bas l'attirail de l'esclave et, ayant conquis sa liberté, il apprit le grec.

Quand il le sut, il parcourut le monde. Il alla au Japon, à Jérusalem et jusqu'à New-York. Voyage

d'expérimentation. Où son cœur s'attacherait-il? Il s'en doutait. Homère lui avait montré le but. Mais le cœur est changeant, il voulait être sûr du sien. C'est à Troie qu'il se dit : Je suis arrivé. Il planta sa tente au pied de l'Ida, et de sa pique de voyageur il fouilla les rives du Simoïs. La terre se montra généreuse envers cet intrépide; elle lui livra des murs immenses sur lesquels courait encore la trace des grands incendies. Homère, cria-t-il, es-tu là? Et le vieil aède lui répondit : Fouille encore. Schliemann trouva le trésor de Priam : de l'or, des bracelets, des couronnes, un rêve des Mille et une Nuits. Quand elle l'entendit conter, l'Europe se mit à rire. Cependant le British Museum ouvrit ses portes au prétendu mystificateur, et il se trouva que les mystifiés pourraient bien être les incrédules.

« C'est la foi qui sauve; c'est elle qui soutient jusqu'au martyre. Le plus cruel est peut-être celui de se sentir bafoué par les ignorants. Ce n'est pas cela qui peut arrêter un croyant. »

De Troie, Schliemann s'en alla à Ithaque. Il s'était fait l'apôtre d'Homère. Retrouva-t-il la chambre aux longs ennuis, où Pénélope attendait son errant époux? Point douteux. Ce qu'il y a de certain, c'est que, là où on ne la soupçonnait pas, sur la crête de la montagne, il exhuma une ville cyclopénne. Il n'y a pas loin peut-être d'une muraille aux rudes assises au palais du pauvre Ulysse, et la supposition, pour être douteuse, n'aurait pas dû paraître si fantaisiste.

Mais la fortune, qui souriait aux efforts de l'intrépide, lui gardait d'autres faveurs plus étranges et plus sûres; le prenant par la main, elle le mena en Argolide, sur ce rivage où le malheureux fils de Thésée inspira de si beaux vers à un autre amoureux d'Homère.

Un jour, il y a de cela presque un siècle, — l'archéologie depuis ce temps-là a marché d'un pas plus pressé, — un voyageur suivait le chemin de Mycènes pour rejoindre la route de Corinthe. Il arrivait des bords de l'Eurotas, où, sur l'emplacement de l'Agora ruiné de Sparte, il venait de retrouver, croyait-il, cet autel du Rire, que Lycurgue avait osé élever chez les graves descendants d'Hercule. Voilà de ces chances qui n'arrivent qu'aux poëtes! Tout à coup il entend retentir le sol sous les pas de son cheval; il met pied à terre, et là, tout seul et sans autre secours, sans pioche et sans marteau, il reconnaît la voûte d'un tombeau. Pausanias vit à Mycènes cinq tombeaux à côté de celui du roi des rois, et il ajoute que Clytemnestre et Égysthe étaient enterrés hors des murs de la ville. Or, le tombeau qui venait de répondre sous le pas de ce cheval, bon limier, car c'était, il n'en fallait pas douter, la voûte d'un tombeau, ne pouvait être que celui des assassins d'Agamemnon; et aussitôt de s'écrier, suivant un penchant secret : Singulière destinée, qui me fait sortir tout exprès de Paris pour découvrir... les cendres de Clytemnestre! En ce temps-là, Chateaubriand pouvait prendre le droit de

conclure vite et à peu de frais. Avec l'éblouissement du style, le lecteur acceptait tout de lui. Qui, d'ailleurs, se serait donné le soin d'aller contredire sur les lieux le rêve d'un tel poëte? A le droit de se tromper, même de mentir, qui vient de si loin. L'école française d'Athènes n'avait pas encore ouvert son bureau de contrôle, et, pour peu qu'il sût donner à son livre l'intérêt d'un roman, le voyageur pouvait laisser s'ouvrir sans crainte les ailes de son imagination.

Le docteur Schliemann a d'autres procédés que l'auteur de l'*Itinéraire*. Quand il se croit sur la trace d'une découverte, il la poursuit plus longuement. Il est vrai que, pour aller plus vite, il ne peut alléguer l'excuse qu'il lui reste à écrire les *Martyrs*.

Parmi les souvenirs que nous devons à notre éducation et que n'effacent jamais ceux que la vie nous lègue jour par jour, il n'en est pas de plus vivant, de plus actuel, si l'on peut risquer l'épithète, que celui de la guerre de Troie. Toute notre imagination est faite avec les pages de l'Iliade et de l'Odyssée, et le goût de chaque siècle ne s'éloigne d'elles que pour leur revenir ensuite avec plus d'amour et d'inquiétude. Que sont les figures de nos âges légendaires à côté de celles des acteurs de cette première des épopées? Charlemagne, un héros presque contemporain, est moins réel à nos yeux qu'Achille ou qu'Hector, et Andromaque, évanouie aux bords des créneaux d'Ilion, nous touche autant que la plus malheureuse

des reines qui, dans nos temps historiques, aient jamais ceint le bandeau royal.

De là l'intérêt si vif qui vient d'accueillir le livre de Schliemann sur les ruines de Mycènes et les découvertes merveilleuses faites sur son emplacement. Et qu'était-ce donc que Mycènes? Effacée pour ainsi dire de la carte de la Grèce, elle se présentait déjà aux yeux de Pausanias, qui vivait au temps d'Adrien, comme un monceau de ruines, auxquelles dix-sept siècles écoulés depuis ont à peine arraché quelques pierres. Mais sur ces entassements presque sans forme planent des ombres dont l'humanité prononcera éternellement les noms. La patrie d'Agamemnon, depuis notre enfance, est devenue la nôtre. Or, c'est à Mycènes que se passent les actes de cette effroyable tragédie commencée autour de la table d'Atrée, et que devait terminer la hache d'Oreste. C'est là qu'ont retenti les imprécations de Clytemnestre, les derniers cris d'Agamemnon. Les vers d'Eschyle ne sont qu'une des formes agrandies de l'histoire. Peu nous importe que Mycènes, un moment reine de l'Argolide, ait été dévastée par la jalouse Argos; nous ne désirons rien savoir de ses habitants, pauvres, tristes, exilés, dispersés par la haine aux quatre coins de l'Hellade. Que nous fait l'héroïsme de ces trois cents soldats qui, seuls en Argolide, s'en allèrent mourir à côté de Léonidas? Qu'est-ce que cette injustice de la gloire et ces malheurs de tout un peuple? Il n'y a pas de quoi nous toucher. Parlez-nous des

crimes qui ont souillé ces murailles, bâties par des cyclopes, sur lesquelles ont régné des assassins. Ah! les poëtes sont vraiment parfois bien coupables, et ils poussent les hommes à d'iniques préférences. Mais allez donc vous révolter contre Homère ou contre Eschyle.

Pausanias est le dernier écrivain qui ait prononcé le nom de la vieille cité avant l'âge moderne, et sur ce qu'il a vu il ne s'étend guère. « Là, dit-il, se voit encore le tombeau d'Agamemnon et celui de son écuyer Eurymédon. Mais Télédame et Pélops, deux jumeaux, fils de Cassandre, n'ont qu'une sépulture. Je vis aussi le tombeau d'Électre, qui eut deux enfants de Pylade, savoir : Strophius et Médon. » — « On distingue encore, ajoute-t-il, quelques restes de son enceinte, entre autres une porte sur laquelle il y a deux lions. Non loin, on vous montre les chambres souterraines où l'on raconte qu'Atrée et ses enfants cachaient leurs trésors. » Voilà tout ce qu'il dit d'une ville jadis si peuplée de monuments, si riche qu'on l'appelait la ville d'or. Puis les années l'une après l'autre jettent sur elle un nouveau linceul d'humus pétrissant tous les débris et, sur ce grand tombeau, accumulant l'oubli, jusqu'au jour où le docteur Schliemann s'en vint lui demander compte de sa vieille histoire.

Le 7 août 1876, il arriva à Mycènes par la même route, dit-il, que décrit Pausanias. Il n'aperçut, il est vrai, ni le temple de Junon, ni le monument de Persée, ni celui de Thyeste; mais dans un enfonce-

ment, entre les deux pics du mont Eubœa, se dressait encore devant lui le rocher triangulaire qui portait l'acropole de l'antique cité; de la plaine il apercevait, dans tout leur pourtour, les murs cyclopéens qui dessinent la plate-forme, et la fameuse porte des Lions, que tant de voyageurs ont décrite, s'ouvrait devant lui, presque intacte, comme au temps des Pélopides. Tout autour de l'enceinte sacrée se développaient encore les restes d'un vaste faubourg dont la construction indiquait l'origine cyclopéenne, et l'entrée du trésor d'Atrée apparaissait comme un point noir sur le gris ardoisé des ruines. Violé en 1810 par un pacha turc, ami des belles statues et des profits qu'elles rapportent aux musulmans assez adroits pour oublier dans l'occasion la loi et le Prophète, ce réduit fameux n'offrait plus à l'ambitieux chercheur que peu d'intérêt, et il s'attaqua immédiatement à l'entrée même de l'acropole, où l'attiraient ses audacieux pressentiments. Avec soixante-trois travailleurs, il ouvrit la tranchée devant la citadelle, et deux semaines après des efforts dignes de ceux qui avaient élevé ces murailles de géants, il atteignait l'espace ouvert en forme de triangle qui est au-dessus de la porte. Au delà, il trouva d'abord la loge du gardien qui surveillait le passage par lequel on arrivait à la seconde entrée du castel royal, assez semblable dans ses dispositions principales à ces donjons du moyen âge qui renfermaient dans leurs fortifications l'église, la maison et les tombeaux.

On croyait jusque-là, sur la foi de Pausanias, qu'après sa destruction par les Argiens, Mycènes n'avait plus été habitée. Les déblayements qui eurent lieu et qui demandèrent un long mois de patience avant qu'on pût arriver au tuf primitif, donnèrent la preuve que pendant deux cents ans la ville fut occupée de nouveau, au temps de la domination macédonienne. La poterie est comme un alphabet révélateur à ceux qui savent lire ses débris. Au-dessous de cette couche, relativement moderne, des milliers de fragments de vases archaïques, magnifiquement peints, et en tout semblables à d'autres vases trouvés à Troie; deux cents idoles en forme de vaches, des boutons, des couteaux, des haches, une lyre en os, une flûte tenaient en haleine l'impatient docteur. Enfin, il atteignait les dalles cyclopéennes, et des stèles semblables par leurs bas-reliefs à l'ancienne architecture de Mycènes firent battre le cœur du chercheur d'un mouvement plus rapide. Il n'hésita pas à proclamer qu'on se trouvait en présence des tombeaux que la tradition assignait aux victimes d'Égysthe.

La clarté n'est pas, disons-le, la qualité dominante du docteur Schliemann; il est assez difficile de le suivre pas à pas et de s'y reconnaître. Il mêle les feuilles de son journal sans souci de la méthode, et sa plume va comme la pioche de ses ouvriers, un peu au hasard. Lorsque le lecteur est pressé d'arriver au cinquième acte de ce drame archéologique,

le narrateur s'attarde dans de longs entr'actes. Il découvre de ci de là mille objets qui pourraient fournir matière à des notes, mais qui alanguissent singulièrement l'intérêt. Il s'arrêtera au moment le plus palpitant pour faire honneur à madame Schliemann, laquelle dirige de son côté une cohorte de travailleurs; mais enfin il revient à son Agora. Nous nous y arrêterons pour n'en plus sortir, et tout le préambule trop surchargé s'oublie lorsque l'action s'engage.

Si nous avons bien compris les allées et venues de l'explorateur, après avoir dépassé la porte des Lions, il trouva tout d'abord à sa droite une aire ou vaste salle dont le périmètre, ébréché par le temps, était formé de grandes dalles reliées entre elles et recouvertes par d'autres dalles transversales dont six sont encore en position. La hauteur de ces dalles, leur inclinaison en indiquaient la destination. Celle-ci était double, clôture et siéges. Or, Schliemann savait par Hérodote et Pausanias que l'Agora servait souvent de lieu de sépulture aux personnages illustres; de plus, les statues déjà citées lui faisaient assez logiquement supposer qu'elles surmontaient des tombes, dont elles indiquaient, sinon les destinataires, du moins la place souterraine. Il commença ses fouilles. A une profondeur de vingt-cinq pieds au-dessous des dernières alluvions, il arriva à une couche de cailloux sous lesquels il découvrit les restes de trois corps humains espacés à trois pieds les uns des autres; au-

dessous d'eux, une autre couche de cailloux, puis le roc vif; autour d'eux, les traces de l'incinération. Sur chacun de ces trois corps, cinq diadèmes d'or très-riches, très-bien travaillés; puis des ornements en forme de croix, également en or; un grand vase d'argent, d'autres en argile; des idoles, des lames d'épée. Dans le second tombeau, plusieurs squelettes humains; dans un troisième, trois corps dont la dimension semblait indiquer le sexe féminin. Ceux-là étaient littéralement chargés de bijoux, les uns en en partie dessous, les autres dessus les cadavres : en tout plus de sept cents rondelles d'or, couvertes des plus délicates ornementations, finement repoussées. Elles représentaient tantôt des spirales ou des enroulements très-variés, très-compliqués; tantôt des fleurs ou bien un papillon aux ailes déployées, peut-être le symbole de l'immortalité, une feuille d'aster. Il y avait encore sur les squelettes trois coulants d'or massif, ornés d'entailles gravées d'une main habile; des griffons, des cerfs disposés en forme de broche d'attache. La liste des objets qui composent ce trésor serait trop longue; dans le livre, elle attache l'attention et plonge l'esprit dans une sorte de rêve où se confondent toutes les notions que nous avions encore sur ces temps, un peu enveloppés d'un brouillard favorable à l'imagination. Le bon Homère nous paraissait jusqu'ici faire la part belle aux temps dont il retraçait à sa guise la civilisation, plus primitive que ses beaux vers. Il faut lui accorder désor-

mais créance, et le bouclier d'Achille, la coupe de Nestor trouvent au fond de ces tombeaux leurs pièces justificatives. Dirons-nous ces balances d'or, semblables en tout point à celles dans lesquelles Jupiter pèse les destinées des héros, et ce masque sous lequel l'enfant de Cassandre dormit son sommeil de trois mille ans? Voilà des sceptres d'or dont le temps, qui aime si souvent à se moquer des grandeurs humaines, a respecté jusqu'au bois périssable. Et ces boîtes d'or, métal vraiment vulgaire pour les fils d'Atrée, qui semblent copiées sur celle que la femme d'Alcinoüs donnait au pauvre roi d'Ithaque. Il faut se borner. Nous avons encore tant à voir.

Le succès aiguillonnait le docteur. Ni le soleil ni la pluie ne lassaient son ardeur. Elle avait gagné toute la colonie des travailleurs. On parlait de ces merveilles depuis Athènes jusqu'à Misitra; en foule on accourait visiter les fouilles. Il y avait des Panathénées nouvelles sur la route d'Argos. Un empereur venu des bords de l'Atlantique s'était détourné de son voyage pour monter à Mycènes. Il n'en fallait pas tant pour surexciter un homme que l'insuccès même n'eût pas lassé. A ce duel contre l'inconnu, il fallait une fin victorieuse. Elle arriva en décembre.

A l'ouest du tombeau qui venait de lui livrer de telles dépouilles, Schliemann avait remarqué un terrain qui, à certains indices, lui paraissait n'avoir jamais été remué. Il y lança la sonde. A six mètres, elle atteignit une masse de maçonnerie cyclopéenne,

haute de quatre pieds et large de sept, dans laquelle il reconnut un autel pour les rites funéraires, et à quatre mètres au-dessous de cet autel, un autre tombeau. Dans ce tombeau, toujours entre deux couches de cailloux, il y avait cinq corps, ensevelis sous les bijoux. Cette fois, il faut procéder soi-même, et, avec un soin extrême, on plonge pour ainsi dire les mains dans de la poussière d'or; elle est mêlée à l'humus sous mille formes. Il y a un nombre considérable de boutons en or; deux têtes de vache en argent massif, de grandeur réelle; des lances, des épées. Quant aux coupes d'or, nous ne pouvons suffire à les *décrire;* on pourra en lire la description dans l'Odyssée et l'Iliade, devenues désormais deux chapitres des plus vrais d'une histoire de l'art, aussi authentique que celle de l'homme en ces temps, jusqu'ici réputés fabuleux.

N'allez pas tenter de persuader Schliemann, ni d'ébranler sa confiance en Homère; il vous montrera comme preuve le cadavre même d'Agamemnon. Et qu'est-ce donc que ce corps si merveilleusement conservé sous son lourd masque d'or, avec sa cuirasse d'or massif? Ne vous fatiguez pas du mot, lecteur; il faut bien appeler les choses par leur nom, dût votre incrédulité s'en accroître. Mais comme tous les témoignages de la vérité sont aujourd'hui déposés à Athènes, comme le corps lui-même qui reparaissait à la lumière du jour en si magnifique costume a pu être, à force de précautions, conservé à l'étude, il ne

vous en coûtera qu'un petit voyage en Grèce pour vous convaincre qu'il faut prendre ses précautions même contre le scepticisme. Laissez-lui ses coudées franches; voilà toute une portion de vérité, quelle qu'elle soit, qu'on croyait à jamais ensevelie dans les ténèbres; et, chose qui fait sourire les gens désintéressés dans les querelles des savants, c'est la vérité représentée par des légendes cent fois accablées sous les attaques de ces prétendus adversaires du mensonge qui semble sortir victorieuse de ces tombeaux.

Notre siècle n'est peut-être pas autant que celui qui l'a précédé un siècle de négation, il a appris à devenir prudent; toutefois il aime le doute; mais s'il y persiste, c'est qu'il fait fi des preuves. S'il s'agit de Moïse, l'Égypte et Ninive ouvrent leur sol riche de documents, et Moïse redevient le plus autorisé des historiens. Demande-t-il à la Grèce un compte plus exact de son passé, nous voyons les sépulcres s'entr'ouvrir, et la mythologie elle-même vient lui crier: Je suis une des filles de la vérité.

Oui, mais, diront les incrédules par tempérament, qui prouvera vos preuves? Et vous, docteur, de quel droit baptisez-vous ce cadavre? Voilà beaucoup d'or, j'en conviens. Il en faut plus et moins pour acheter la certitude. Schliemann leur répond : J'ai pour point d'appui la tradition; pour témoins, Homère, Eschyle et Pausanias. Cette ville est-elle bien Mycènes? Ai-je trouvé, à l'endroit indiqué par la vénération de l'antiquité tout entière, les corps qu'elle y

croyait ensevelis? Si je me suis trompé avec elle en leur donnant des noms, établissez d'autres suppositions, formez vos conjectures et apportez, pour les rendre probables, autant de raisons que je m'en suis fourni moi-même pour me passer de votre confiance.

DODONE ET SES RUINES

PAR M. C. CARAPANOS

(1878)

Un étranger a dit un jour, et nous répétons volontiers, « que tout homme civilisé avait deux patries : la sienne et la France ». Notre amour-propre trouverait volontiers cette flatterie acceptable, mais elle a reçu de si rudes démentis, qu'il serait prudent à l'avenir de ne pas s'y fier. L'expérience nous oblige à croire que, dans le monde des vivants, mille intérêts nous séparent les uns des autres, et cette fiction de confraternité n'y saurait tenir une place sérieuse. Le passé nous trouve, les uns et les autres, mieux disposés à la reconnaissance, et il serait alors assez juste de dire que, si un homme pouvait se reconnaître l'enfant de deux patries, c'est la Grèce qui serait la seconde.

C'est de la Grèce que nous tenons le meilleur de notre esprit moderne; dans ce sol sur lequel naquirent Eschyle et Sophocle, Platon et Aristote, Thucy-

dide et Plutarque, notre littérature plonge ses racines et puise la vie, et Phidias est encore aujourd'hui le modèle et le maître de nos sculpteurs et de nos peintres.

Rome prenait à peine place au jour de l'histoire qu'Athènes avait fait sa pleine moisson de gloire; tout ce que la maîtresse du monde appelait au secours de son orgueil, pour lui trouver d'autre auxiliaire que le fer et le sang, son forum, ses théâtres, ses académies, ses temples, retentissait du nom de Démosthène et de Ménandre; les chefs-d'œuvre pillés aux sanctuaires helléniques ornaient les demeures des empereurs et des dieux. Il n'était pas une feuille des lauriers qui couronnent la tête de ses grands hommes dont ceux-ci ne dussent faire hommage à la mère et à l'institutrice de leur génie. Ainsi la Grèce vaincue s'était vengée de ses vainqueurs.

« *Græcia capta ferum victorem cepit.* »

Et chacun de nous, fils du dix-neuvième siècle, quelles que soient la pente de son goût et les influences de son éducation, peut faire comme faisaient Térence et Virgile, Horace et Tacite, et s'incliner à son tour devant cette seconde patrie, à laquelle les hommes de notre temps doivent ce qui les lie si peu, la fraternité de l'intelligence.

Aussi, tout bruit qui nous renvoie un écho nouveau de cette terre inoubliable, tout fragment de

marbre qui en sort, soit qu'il nous arrive des bords de l'Alphée ou des collines de Mycènes, qu'il nous parle des vainqueurs d'Olympie ou des héros d'Homère, nous trouve attentifs et avides de voir.

Et les érudits qui s'asseoient sur les bancs académiques n'ont pas seuls le privilége de ces hautes curiosités. A certains moments, parmi le *vulgum pecus* des amateurs, il y a des émotions et des impatiences. Sans porter habit brodé de palmes vertes, on brûle de savoir plus, on demande des renseignements incontestés, on s'ingénie afin d'apercevoir l'invisible. Plus d'un même qui serait trop fier pour attendre une audience dans l'antichambre d'un ministère, corromprait, s'il le pouvait, les gardiens de nos musées, dans l'espérance de regarder, une heure avant tout le monde, le torse de la *Vénus* de Lugdunum ou le plâtre de cette *Victoire* sculptée par Scopas, qui, des champs de l'Élide, est allée s'échouer là-bas sur les bords de la Sprée. C'est aussi peut-être que ce passé repose du présent. Il en est que ces rêves d'antan consolent des réalités d'aujourd'hui.

Encore bien qu'ils nous parlent de temps peut-être moins heureux que les nôtres, d'erreurs et de crimes qui nous absolvent presque de nos crimes et de nos erreurs, les actes des religions antiques et les légendes de l'histoire profane nous semblent aujourd'hui, à travers le brouillard des siècles, revêtus d'une sorte d'innocence poétique. Dans ce brouil-

lard, nous n'apercevons plus que des silhouettes héroïques, mystérieuses ou charmantes ; elles nous enchantent, et nous répétons les noms qu'elles portent avec une si croissante sympathie, que vraiment parfois elles semblent nous entendre. C'est l'incantation de l'amour. Elle force le passé à sortir de ses ruines, à nous dire ses secrets, à se dépouiller de ses voiles et à reparaître devant ses dévots, dans sa forme souvent étrange, imprévue, mais vraie et désormais immuable. Elles avaient si longtemps dormi sous leur couche de poussière et d'oubli, ces grandes choses, que leurs ruines mêmes semblaient avoir péri avec elles ; et voyez, voilà que Troie et Mycènes, Olympie et Delphes, dans l'espace de quelques années, sortent des scories qui les recouvraient, et hier, Dodone, après elles, est venue reprendre sa place au soleil.

Qui songeait à Dodone ? Où était Dodone? Depuis que le souffle nouveau venu de Judée avait passé sur l'autel des vieilles idoles, les dieux s'en étaient vraiment allés de la face de la terre. Les antres prophétiques restaient sans voix, la grande Pythie se tenait muette sur son trépied, et le murmure même du chêne où Zeus rendait ses oracles s'était tu en même temps que les cymbales d'airain et le susurrement des colombes. Un grand silence s'etait fait devant le Dieu nouveau. Puis le monde ancien tombait devant les barbares, et, après le piétinement des coursiers d'Attila, le marbre des temples dévastés s'était

effrité peu à peu en poussière. Le désert avait repris possession de ces lieux où ne se déroulaient plus les pèlerinages des peuples. Indifférente ou jalouse, la nature s'y jouait en liberté, semant sur ces débris amoncelés son linceul d'herbes et de broussailles; et pendant quatorze siècles d'entassement et de tassement, cet humus fait de vie et de mort s'était si bien arrondi, épaissi et durci, que la forme du sol eût trompé jusqu'aux yeux de leurs anciens habitants. Ce temple même, fameux entre tous les temples du vieux paganisme, le temple de Dodone était devenu montagne; à peine s'il laissait percer, çà et là, ses ossements devenus méconnaissables, et le nom de Dodone, changé en celui de Tcharacovista, n'éveillait aucun souvenir et suffisait à dérouter la science.

Mais à quoi ne pousses-tu pas tes fidèles, passion sacrée de l'archéologie? Un fils de l'Hellade, un savant, pouvait-il rester indifférent à la déchéance d'une si grande gloire? Le temple de ce dieu qui avait jadis gouverné l'univers par ses oracles devait-il rester à jamais caché et perdu pour les fils de ses anciens adorateurs? M. Carapanos avait cette foi qui, si elle ne transporte pas les montagnes, les fouille, les perce et les force à rendre réponse aux plus hasardeuses questions.

Il crut voir, il vit ce qu'il brûlait de retrouver, et Dodone fut rendue à la science, parce que quelques pièces de cuivre, aux empreintes à peine reconnais-

sables, étaient sorties un jour d'un sillon de labour sous les yeux d'un homme qui avait passé sa vie à en étudier la valeur. De ces recherches infatigables, de ces heureuses découvertes est né un volume; c'est celui que nous venons recommander au public. Mais on ne raconte pas un livre comme celui qu'a écrit M. Carapanos. En extraire un résumé dont se puisse amuser le lecteur qu'un in-quarto effraye, ce serait prendre une peine vraiment indigne de l'auteur. La science sérieuse n'a pas besoin qu'on s'essaye à la rendre attrayante. On l'aime ou on la fuit, et c'est pour les hommes de science que ce livre a été spécialement écrit. Il ne se pare pas d'attraits superflus. D'ailleurs, les temps sont changés. Nous sommes devenus positifs jusque dans les choses de l'idéal. Les brillantes fanfares de style, les poussées d'imagination d'un Chateaubriand ne séduiraient plus aujourd'hui ceux qui se plaisaient à vivre dans le passé. Ce qu'il faut à leur esprit pour le retenir attentif, ce sont des détails photographiés sur les lieux mêmes; et, dût le récit du narrateur en paraître sec, et aride le lieu lui-même qu'il décrit et que nous nous plairions à croire choyé par la nature, nous préférons sa phrase nue, mais sincère, aux enchantements d'une phrase harmonieuse dont la richesse semble embellir, partant, déguiser la vérité. Même avec le crayon de l'auteur de l'*Itinéraire*, on ne pourrait plus dessiner comme il l'a fait les paysages de la Laconie. Quel érudit enthousiaste oserait aujourd'hui nous

raconter qu'il s'est attardé à tresser avec les glaïeuls de l'Eurotas la couronne d'Hélène et à pousser, au milieu des champs où fut Sparte, le nom de Léonidas, sans craindre de se voir reléguer parmi les poëtes, qu'on admire parfois, mais sans les croire sur parole?

Donc, il faut lire l'étude de M. Carapanos. Pour tout le monde, d'ailleurs, hâtons-nous de le dire, elle est amusante. Le mot est indigne de l'œuvre, mais la plupart des lecteurs ne sont-ils pas ainsi faits qu'ils ne voudraient point s'engager dans l'ouverture d'un livre sans être assurés d'avance par cette futile promesse? On se prend volontiers de curiosité pour les aventures imaginaires d'une âme dévoyée, on parcourt sans lassitude les détails souvent repoussants du décor où certains virtuoses de la plume font vivre leurs tristes héros; mais suivre un écrivain dans ce vallon perdu, au nom étrange, inconnu, de l'Étolie, où pendant tant de siècles des hommes comme nous ont souffert, espéré, prié, cela fait trembler la patience. Donnons donc des gages : le livre est amusant.

Il se divise en deux parties : la première contient l'histoire des fouilles et la description du pays et des ruines de Dodone, avec une étude historique sur tout ce qui concerne les temples et les oracles de Jupiter; la seconde nous montre des gravures très-soignées, très-fidèles, faites d'après les objets trouvés dans les ruines du temple et du Téménos. MM. Heuzey,

Egger et de Witte y ont joint une description et des commentaires qui en doublent l'intérêt et le prix.

Et voilà assez pour croire que le livre de M. Carapanos sera bientôt dans les bibliothèques et passera par les mains de tous ceux qui se piquent d'aimer l'histoire et l'art.

LES

INSTRUMENTS DE LA PASSION

DE NOTRE-SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST

PAR M. ROHAULT DE FLEURY

(1872)

L'incrédulité n'est pas seulement quelquefois haineuse, elle est aussi peu capable d'étude et de discernement. Tout ce qui pourrait l'éclairer l'importune, et il n'y a rien de si commun à rencontrer que ces gens, pleins de confiance en leur ignorance, qui refusent d'entendre des preuves ou des raisonnements, sous prétexte que leur conscience est parfaitement calme et leur esprit en pleine sécurité. N'attendez d'eux aucune complaisance; leur siége est fait, et il n'y a pas lieu de se flatter qu'on les en puisse jamais soulever. — Comme ils nient les faits historiques qui les pourraient gêner, ou les détournent au profit de leurs systèmes, ils railleront chez le chrétien jusqu'aux sentiments qu'ils ont en commun avec lui; ils appelleront la foi une aberration, et l'amour, qui en est une forme si touchante, ils le traiteront

de superstition. Certes, s'il y a quelque chose que les hommes de tous les temps et de tous les pays ont tenu pour respectable, c'est le culte des morts. Prolonger, en quelque sorte, la vie et la présence d'un être qui vous fut cher, en le rappelant sans cesse à notre mémoire par la vue de ses restes, les installer sous le regard au foyer de tous les jours, est le soin commun à toutes les âmes blessées, à tous les cœurs bien faits. Il n'y a là rien dont on puisse sourire, ni qui réveille notre scepticisme habituel.

Quel que soit le nom que nous donnions à nos opinions religieuses, chacun de nous acceptera cette forme de la sensibilité humaine et en respectera jusqu'à l'exagération. Mais aussitôt que le chrétien essayera de témoigner son respect pour autre chose que ce qui vient de l'homme, il ne pourra le faire sans provoquer le rire et la négation. On payera quelquefois d'un prix insensé un misérable « rogaton » qui aura appartenu à cette chose méchante et périssable qu'on appelle l'homme; on exposera sous des vitrines, à la plus belle place des musées, l'épée d'un conquérant qui fit payer sa triste gloire à un million de victimes; mais les reliques de Celui qui a dit à l'homme : « Bienheureux les miséricordieux, bienheureux les humbles »; mais la croix et la couronne de Jésus-Christ fuiront, au jour des révolutions, devant les outrages du peuple qu'il a tant aimé, et la science des incrédules s'épuisera à en nier l'authenticité. Et cependant le fils de Marie n'eût-il été

qu'un homme, les hommes devraient encore vénérer jusqu'à la terre des chemins que ses pieds ont foulés !

Mais Dieu a ses soldats et ses vengeurs. Il les suscite à son jour, et sa lumière éclaire alors tous ceux qui peuvent voir. Non pas, certes, qu'il ait besoin, ce Dieu, pour garder les cœurs, qu'un peu de bois, de fer ou de jonc, qui se sont teints de son sang, échappe à la pourriture; mais pour se jouer de l'impuissance du doute, pour donner une joie de plus à ceux qui l'aiment, il sauvera du néant quelques atomes de poussière, et il inspirera la science d'un nouveau Bénédictin.

Peu de temps avant l'explosion de la guerre avec l'Allemagne, un livre paraissait, intitulé : *Mémoire sur les Instruments de la Passion*, par Rohault de Fleury; celui qui l'avait écrit appartenait par ses études et ses succès même à d'autres travaux, mais « le zèle de la maison de Dieu le dévorait ». Ses voyages en Italie lui donnèrent l'envie et les moyens de commencer des recherches et de faire un livre qui pût contenter sa foi et venir en aide à celle de tous. On a dit qu'un peu de science éloigne de la foi, et que beaucoup de science y ramène. Le hardi continuateur de la vieille science catholique française s'en souvint; il se jeta à travers les obscurités sans mesurer ses peines et ses fatigues, et il entreprit d'écrire l'histoire des reliques de Jésus-Christ, convaincu d'avance que la piété des chrétiens n'avait pas été

trompée depuis quinze siècles, et qu'il justifierait l'Église des reproches de ses détracteurs.

Ce beau livre, fruit d'un examen pieux, mais libre, fait avec l'absence de préoccupations, d'un homme qui fait reposer sur d'autres témoignages la solidité de ses croyances, et qui n'eût pas craint de signaler des doutes ou des erreurs certaines, devrait être dans les mains de tous ceux qui aiment l'histoire, quelles que fussent d'ailleurs leurs croyances. Il est aussi intéressant pour le curieux que pour le fidèle; il se prête à l'examen de la science comme il encourage la foi, et l'on peut sans crainte le recommander à l'attention des uns comme à la piété des autres.

Ceux qui se fondent pour nier l'authenticité des reliques de la Passion sur l'impossibilité de croire qu'on ait pu, au lendemain du martyre du Calvaire, au milieu de l'effervescence des passions haineuses qui entouraient le souvenir du grand supplicié, conserver des objets que ses ennemis avisés avaient tant d'intérêt à détruire, ignorent sans doute que les Juifs avaient l'habitude d'enterrer sur le lieu des exécutions les instruments du supplice, et dans le tombeau des morts les objets moins volumineux qui leur avaient appartenu. La permission donnée à un disciple, influent par sa richesse, d'ensevelir le corps de son maître prouve que la haine des prêtres n'avait pas tout prévu, et il n'est pas difficile d'admettre que les nombreux amis de Jésus-Christ qui entouraient sa famille purent conserver entre eux ces chères re-

liques et les léguer à l'Église de Jérusalem, si promptement et si fortement constituée par les premiers apôtres. Quant à la découverte de la croix elle-même, chacun sait que la mère de Constantin, celle que sa tendre dévotion a fait appeler sainte, la trouva au pied même du Calvaire, non loin des débris du temple qu'Adrien avait élevé à Vénus sur la plateforme du Golgotha, conservant ainsi la mémoire même du fait qu'il voulait anéantir et mettant hors de doute l'emplacement du sacrifice divin. La vieille Astaroth syrienne, la rivale si souvent préférée par le peuple juif à Jéhovah lui-même, fut le premier témoin de la victoire du Fils de Dieu. On sait aussi que le saint Sépulcre était tout voisin de l'endroit où furent élevées les trois croix, comme on peut s'en assurer encore dans l'église du Saint-Sépulcre et le reconnaître malgré les altérations que les lieux ont subies. Il n'y a pas plus de quarante mètres du pied du gibet à la tombe de Nicodème. Les croix furent jetées dans la petite vallée ou plutôt dans la dépression de terrain qui isolait le pied du Golgotha, et les débris dont on les couvrit d'abord, les immondices qui s'y amoncelèrent successivement les protégèrent contre tous les hasards. Les preuves de cette histoire se trouvent dans des écrivains contemporains; elles éclatent dans le consentement universel du monde à l'accepter comme indubitable, sans qu'il soit même besoin d'y faire intervenir le dessein de Dieu. Il faut mettre en doute toutes les

sources de renseignements sur le passé, ou il faut accepter celles-là, quoi qu'il en coûte.

Sainte Hélène distribua aux différentes églises du monde chrétien des parcelles du précieux bois, mais elle en laissa à Jérusalem la plus grande partie. En 614, la croix est prise par Chosroës, vainqueur d'Héraclius, qui l'emporte à Cresphonte, et telle était la vénération qu'elle inspirait même aux ennemis des chrétiens, que ce païen respecta jusqu'au reliquaire précieux qui la renfermait. Le premier soin de l'empereur grec, vainqueur à son tour du fils de Chosroës, est de la reporter à Jérusalem. Peu d'années après, une partie de la Ville sainte est brûlée par les Infidèles, et les chrétiens divisent la croix pour la sauver; les principales cités de l'Orient en deviennent héritières. En 1204, au sac de Constantinople par les Latins, les reliques sont sauvées par des âmes pieuses, et en 1239, Baudouin II, pressé par les Bulgares, vend à saint Louis la couronne d'épines et le morceau du bras de la croix qui avait échappé à l'ignorance et à la brutalité des soldats croisés. C'est là l'origine indubitable des reliques que possède la cathédrale de Paris.

M. Rohault de Fleury entre tout d'abord, avec un scrupule que rien ne fait hésiter, dans les plus minutieux détails sur la nature du bois de la croix, sur le volume contradictoire des diverses parcelles qui sont connues comme en provenant, et ce volume, qui, selon Calvin, est cent fois supérieur à

celui qu'il devait être en réalité, se trouve, par une analyse qui défie l'examen, n'être que le dixième de celui que représentait l'instrument ordinaire du supplice.

La forme même de la croix est très-savamment, très-curieusement constituée. Contrairement à la croyance la plus générale, établie par les convenances des artistes chargés de reproduire au moyen âge et à la renaissance le grand fait de la Passion, et si loin du temps où ce genre de supplice était en usage, le savant écrivain établit sa hauteur, qui ne dépassait pas deux fois la taille ordinaire de l'homme, de telle sorte que, de sa voix mourante, Jésus a pu se faire entendre facilement de sa mère et de son disciple. L'auteur précise en même temps ce point si discuté et si arbitrairement traduit par les imagiers de tous les temps de la position des pieds, avec une érudition qui va de Plaute aux dernières découvertes du P. Garucci sur les murs de la salle des Pages, au palais des Césars. Il paraît aujourd'hui certain que les pieds du supplicié reposaient sur une tablette plate, et non plus sur plan incliné, ainsi qu'on le croyait jusqu'ici, sans trop s'expliquer comment ils auraient pu s'y retenir, même avec les clous qui les y fixaient. Quant au titre de la croix, il était attaché au montant supérieur qui dépassait les traverses. Après mille contradictions, cette considération paraît déterminante que, lorsque saint Pierre demanda à être crucifié la tête en bas, sur le Janicule, on ne dut pas

faire une croix exprès sur lui, et pour qu'on pût le sceller en tête, il fallait nécessairement qu'elle eût une tête. L'analyse microscopique du bois lui-même a fait voir qu'il était de la nature des conifères, qui résistent très-bien au temps et même à l'humidité. Les découvertes faites à Carthage et dans les ruines étrusques l'ont prouvé récemment; tous les fragments dont l'authenticité n'est pas douteuse sont de la même nature, et ont montré les mêmes veines ligneuses.

Les trois principales reliques de la vraie croix conservées à Notre-Dame étaient : 1° la croix donnée en 1109 par Anseau, chantre de l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, à l'évêque de Paris, Galon. En 1793, M. Guyot, commissaire de la municipalité, la partagea avec l'abbé Dalfort, gardien du trésor de la métropole. M. Guyot forma quatre croix différentes avec la partie qu'il s'était réservée; trois seulement sont revenues à Notre-Dame. 2° Une partie considérable provenant de la Sainte-Chapelle, conservée jusqu'en 1792 dans le trésor, placée ensuite, par ordre de Louis XVI, à Saint-Denis, pour éviter la profanation, apportée de là par la municipalité à la Convention dans cette fameuse nuit du 12 novembre 1793, où défilèrent devant l'Assemblée, pendant quatre heures, tous les reliquaires et objets riches du culte, appartenant aux églises de Paris, avant d'être envoyés à la Monnaie et fondus. Cette partie-là fut portée ensuite à la commission tempo-

raire des arts, où M. Bonvoisin, peintre et membre de la commission, la déroba pieusement, la remit à sa mère, qui, en 1808, la rendit à Notre-Dame, attestant, sous la foi du serment, que c'était bien la même que son fils avait sauvée. 3° Enfin, la croix palatine. Celle-ci provient d'Anne de Gonzague, veuve du prince palatin Édouard de Bavière, qui la légua à l'église de l'abbaye Saint-Germain des Prés, déclarant dans son testament qu'elle l'avait vue « dans les flammes sans brûler ». La princesse avait reçu ce fragment en présent de Casimir, roi de Pologne, lorsqu'il se retira en France, l'ayant pris lui-même dans le trésor de la couronne. Cette croix avait appartenu à l'empereur de Constantinople Comnène, ainsi que le prouve l'inscription grecque tracée sur la croix de vermeil qui la renfermait. M. Roussineau, ancien curé de la Sainte-Chapelle, retira cette croix du trésor avant qu'il fût dispersé en 1793, et l'ayant enveloppée de rubans scellés de son sceau, la remit à dom Lieble, bibliothécaire de l'abbaye. A la mort de ce dernier, en 1827, la boîte fut remise à M. de Quélen, qui reconnut les cachets de M. de Juigné, son prédécesseur, que dom Lieble avait fait apposer.

Si l'on joint à ces différentes reliques, dont le volume est indiqué par M. Rohault avec une grande rigueur d'exactitude, la mention de toutes celles qui appartenaient aux églises et aux abbayes de Paris, on s'aperçoit que cette ville possédait, au temps de saint Louis et avant la Révolution, plus de fragments de

la vraie croix qu'il ne s'en voit aujourd'hui dans le monde entier.

On sait que l'église Notre-Dame compte, parmi les insignes de la Passion qu'elle possède, un des clous qui ont attaché Notre-Seigneur à la croix. Nous continuerons l'examen des instruments du supplice, en rappelant l'histoire de ce clou et en suivant M. Rohault de Fleury dans l'étude qu'il y consacre.

Il est rare que l'on représente aujourd'hui un crucifix sans que la victime sainte y soit fixée par plus de trois clous. Les artistes, contre toute vraisemblance, et oublieux de la prophétie qui indique qu'aucun des os du Sauveur ne sera brisé, ont préféré placer ses pieds l'un sur l'autre en les perçant tous deux d'un seul clou. Mais, outre qu'il eût été bien difficile de les réunir ainsi dans une position durable, les jambes, alors même qu'on serait parvenu à les fixer, prendraient un tel écartement, le poids du corps, retenu par les mains seules, deviendrait si énorme, qu'il eût été absolument nécessaire d'attacher par une ceinture la victime sur le bois de la croix. On sait que ce n'était qu'après un long temps, après la perte de tout son sang, que le patient rendait le dernier soupir; quelquefois même, les bourreaux lui brisaient les jambes pour hâter la mort.

Parmi les auteurs païens, Plaute fait dire à un des personnages de ses comédies qui envoie son esclave au supplice : « Qu'on lui mette deux clous aux pieds

et deux aux mains. » Les Grecs, qui ont conservé avec tant de soin la tradition matérielle du culte primitif, ont toujours représenté le Christ suspendu sur la croix par quatre clous; les plus anciennes images, la mosaïque de Saint-Pierre, le crucifix donné par Charlemagne à Léon III, font voir les pieds cloués séparément. Grégoire de Tours parle de la tablette que nous avons décrite; enfin, il paraît certain qu'au delà du treizième siècle, on ne trouve nulle part trace de la juxtaposition. Les Albigeois, qui ont tout corrompu, sont les premiers qui aient représenté Notre-Seigneur cloué avec trois clous, comme ils imaginèrent de ne donner qu'un œil à la Sainte Vierge. Avant Cimabué et ses imitateurs, aucun artiste n'avait pris la licence d'enfreindre la tradition grecque en Italie. En Espagne et en France, au contraire, on s'y conforma presque toujours.

Sainte Hélène, ayant recueilli les clous avec la croix, en fit mettre un dans le mors du cheval de son fils Constantin, un second sur son casque, disent les historiens. Mais il est probable qu'elle ne fit que mêler une partie du fer sacré au métal d'or dont se composaient les armes de guerre de l'empereur. Le reste se conserva à Constantinople jusqu'en 550. On croit qu'une partie fut apportée à Rome par Grégoire le Grand, « qui, après avoir occupé dans la ville grecque la position de légat du Saint-Siége, en revint avec de très-précieuses reliques ». On s'est beaucoup moqué de la grande quantité de clous qui se trou-

vaient et se trouvent encore dans plusieurs églises d'Europe. Il faudrait comprendre cependant et admettre ce fait, si accepté par les écrivains les plus récalcitrants, que dans une tradition, même dans une légende, il y a toujours un peu de vérité, quelquefois même la vérité tout entière, qu'on y retrouve en appliquant à ses recherches autre chose qu'une intention moqueuse ou prévenue. Il est donc très-permis de croire, sinon d'affirmer, qu'on fit au moyen âge un grand nombre de *fac-simile* des clous de Notre-Seigneur, dans lesquels on fit entrer un peu de la limaille du fer véritable. Ainsi il existe à Florence, au couvent degli Angioli, un clou qui, d'après l'incription qui l'accompagne, serait un des douze fabriqués avec un de ceux de Notre-Seigneur et un mélange de fer étranger. Les reliques les plus célèbres dans le monde chrétien, provenant des clous sacrés, sont le fameux mors de Constantin, volé au sac de Constantinople par les croisés et transporté à Carpentras, où il existe encore. En 1226, en 1250, on le trouve déjà cité dans les actes de la ville. Les papes, et notamment Nicolas V en 1541, accordèrent une indulgence à son sujet. La révolution, qui fut si acharnée à la destruction des objets du culte, dispersa les authentiques; mais la tradition non interrompue jusqu'à nos jours les remplace avec pleine garantie. A Milan, on montre un clou que saint Charles avait en grande vénération. A Monza, on conserve la fameuse couronne d'or qui servait au sacre des empereurs; on

sait qu'elle est doublée à l'intérieur d'une lame de fer empruntée à un des clous de la Passion. Saint Ambroise cite déjà cette couronne lorsqu'il fait l'éloge funèbre de l'empereur. A Trèves, il y a le clou célèbre donné par sainte Hélène elle-même à l'évêque de cette ville, alors capitale des Gaules. Le clou qu'on vénère à Paris, et qui était autrefois à Saint-Denis, fut donné à Charlemagne par Constantin V. On suit sa trace dans l'histoire de nos rois jusqu'en 1793. M. Lelièvre, inspecteur général des mines, le sauva en le demandant à la commission des arts pour l'examiner, comme un objet de minéralogie. La profonde bêtise de nos révolutionnaires de tous les temps a permis qu'on pût sauver, en différentes circonstances, presque autant d'objets saints ou précieux que leur rage en a fait détruire. En 1827, M. Lelièvre remit le saint clou à l'archevêché de Paris, en jurant de son authenticité. Quel intérêt pouvaient avoir M. Lelièvre ou ceux qui, comme lui, ont sauvé les fragments de la vraie croix, à duper la bonne foi des autorités ecclésiastiques?

Comme nous ne parlons ici que des reliques dont partie appartient à l'église métropolitaine de Paris, nous laisserons de côté le *titre* fameux de la croix qui a donné lieu à tant de controverses. On sait qu'il est conservé à Sainte-Croix de Jérusalem, une des sept grandes basiliques de cette ville de Rome, toujours si chère aux cœurs chrétiens, et il y est chaque jour l'objet de la vénération des pèlerins. Les Italiens

n'ayant pas la même haine pour les objets d'un culte auquel ils étaient autrefois si attachés, on peut espérer que le sanctuaire fondé par Constantin gardera longtemps encore son plus précieux trésor.

Mais la plus illustre des grandes reliques de la Passion que la France et la chrétienté possèdent est, sans contredit, la couronne d'épines. Comme tous les objets que vénère la foi des catholiques, elle a été le sujet de bien des moqueries, et les railleurs plus sérieux ont consenti à nous prouver une fois de plus, par de bons arguments, combien la superstition pouvait sans peine égarer le sens commun. — Tout d'abord, on nous démontra que cette couronne, avec sa forme beaucoup trop grande pour la tête d'un homme, était un simple symbole qu'on se plut à confondre autrefois avec l'objet même qu'on voulait représenter.

« Les prêtres, disait-on, ont toujours eu besoin « en tous les temps de ces simulacres qui parlent si « éloquemment aux yeux du vulgaire, et la gent sa- « cerdotale chrétienne n'aurait eu garde d'en dédai- « gner le secours. Comment, avec un peu d'attention « et même sans parti pris de négation, admettre qu'un « cercle qui, s'il était posé sur la tête d'un homme, « tomberait sur ses épaules, ait jamais pu servir à « couronner Jésus-Christ? De plus, et c'est là où « l'aberration de la sentimentalité pieuse n'a plus de « mesure, comment le fidèle peut-il consentir à re- « garder comme un instrument de supplice ce jonc

« inoffensif, tressé par des fils rapprochés, qui servi-
« rent plus vraisemblablement à supporter quelques
« branches de fleurs? La dévotion, cette maladie du
« cœur, ne discute jamais ce qu'elle a tant de bonheur
« à croire. »

N'en déplaise à ces heureux argumentateurs, ils ne font que fournir des armes pour les battre à M. Rohault de Fleury, et, ici comme souvent, l'erreur est le meilleur avocat de la vérité.

Oui, en effet, la sainte couronne, qui mesurait 210 millimètres d'ouverture, est beaucoup trop grande pour se poser sur la tête d'un homme, si grand qu'il soit; oui, elle est composée de joncs marins sans épines et absolument incapable de blesser la peau et de faire couler le sang. Mais ceux qui nous le font si bien remarquer ont-ils pris la peine de réfléchir ou de comparer la relique de Paris, qui est en joncs, et celle qui est conservée à Pise, consistant en épines de ziziphus? S'ils l'ont fait, comment n'ont-ils pas compris immédiatement que nous avions à Notre-Dame, en effet, une simple armature sur laquelle et autour de laquelle se posaient et s'entrelaçaient les épines terribles, si longues et si aiguës, du rhamnus de Judée?

Ces épines, dont quelques-unes sont vénérées depuis des siècles dans plusieurs sanctuaires célèbres, sont toutes de même nature, et cette nature est telle que, conformément au geste adopté par les peintres, héritiers d'une tradition si souvent incomprise par

eux, les soldats qui cherchent à l'enfoncer sur la tête du Sauveur se servent de bâtons pour y parvenir. Si la couronne elle-même n'eût été trop large, comment les épines, en s'y enroulant, n'auraient-elles pas empêché qu'elle ne descendît sur le front de la sainte victime? D'après le témoignage du grand pape Benoît XIV, si jaloux de la dignité de la foi, la couronne était alors une espèce de bonnet couvrant tout le crâne et descendant jusque sur les yeux.

Cette insigne relique, connue dans le monde chrétien depuis quatorze siècles, est encore le legs de saint Louis à sa chère Sainte-Chapelle. Il l'acquit de Baudouin II de Constantinople, avec les fragments de la croix et le clou, et dépensa, ce sage économe des deniers de son peuple, plus de deux millions pour son reliquaire de pierres et d'or. C'est ce qu'il empruntait à son épargne pour le donner à Dieu; Dieu le lui rendait en lui donnant un peuple pieux, docile à la loi et à son roi, et la France du treizième siècle était alors « le plus beau royaume du monde ». Les temps sont bien changés, les lumières de la raison pure et les victoires prétendues de la science pourraient rendre moins fiers de leurs progrès les Français du dix-neuvième siècle.

Calvin se moqua beaucoup du grand nombre d'épines saintes qu'on présentait de son temps à la vénération des catholiques. Il en comptait jusqu'à quarante. Il pourrait au contraire en exister un bien plus grand nombre sans que la foi eût à s'en inquié-

ter ; car on comprend quelle quantité prodigieuse d'épines pouvait s'atacher aux branches d'arbrisseau que réunissait le cercle de joncs sur la tête de Jésus-Christ.

La sainte couronne fut conservée, après 1793, à la Bibliothèque nationale, comme un témoignage curieux de l'ancienne superstition. En 1804, le gouvernement la rendit au chapitre de Notre-Dame.

Tel est le résumé trop succinct de l'histoire de ces précieuses reliques, précieuses à tous les points de vue, pour l'histoire et pour la piété des chrétiens. Comme monuments d'une si haute antiquité, elles ne devraient inspirer que le respect à ceux qui n'ont pas le bonheur d'avoir la foi; pour les chrétiens, elles sont le témoignage de la vie de Jésus-Christ, le souvenir vivant de ses souffrances et le gage à jamais adorable de son amour pour les hommes.

LES ÉVANGILES

PAR M. ROHAULT DE FLEURY

(1873)

Pascal dit que le cœur en matière de foi a ses raisons que la raison ne connaît pas. On peut ajouter que la raison a aussi les siennes, qui peuvent aider et soutenir le cœur. Tous ne sont pas appelés par la même voix et par la même logique. A côté des leçons de la vie, des fatigues et des peines de chaque jour qui mènent tant d'âmes à Dieu, il y a d'autres enseignements d'une vérité tout aussi saisissante, bien qu'on les conteste depuis leur entrée en ce monde; ce sont les enseignements de l'histoire. Le christianisme n'est pas seulement une religion qui affirme son origine divine, une philosophie plus intelligible, plus consolante, plus universellement acceptée que les autres; elle est encore, et avant tout, un fait historique, avec ses preuves, et l'esprit le plus critique, quand il est sincère, est obligé de s'arrêter devant elles, de discuter et d'essayer de prouver avant de les

nier. L'ironie n'est plus une forme scientifique suffisante ; il importe peu qu'un miracle choque notre raison, si nous sommes obligés de convenir qu'il est vrai. Aussi l'école adverse du christianisme a-t-elle vu le côté où il fallait désormais porter l'effort de ses attaques et diriger ses coups, et c'est sur le terrain de l'histoire qu'elle a pris position pour livrer ses plus menaçantes batailles. C'est à la patrie de Luther qu'il appartenait de pousser à ses dernières conséquences la révolte encore craintive du moine d'Eisleben ; elle s'y est portée tout entière. Trop inhabile pour emprunter à Voltaire son esprit ou sa malice, l'Allemagne a voulu s'emparer du vaste domaine des faits pour les arranger au gré de sa haine : elle a fouillé les vieilles langues, renouvelé l'exégèse aventureuse de Renard Simon, créé le symbolisme ; on peut dire enfin que depuis un siècle elle a étonné le monde par l'étendue de ses recherches. La première, comme la plus hardie parmi les pionniers de l'incrédulité, elle a agrandi l'immense bibliothèque de la négation. Les matérialistes l'ont proclamée la mère de toute science, et les esprits superficiels et paresseux se reposent sur elle ; les universités d'outre-Rhin se sont remplies de docteurs « *in omni re scibili* », ardents à la chasse au Christ. Le docteur Strauss lui-même s'est vu dépasser en inventions. A tant de zèle et de prosélytisme il fallait de plus larges frontières. L'Angleterre et la France lui ont ouvert les leurs, et il a bientôt semblé que sur tous

les autels de l'Europe on allait voir tomber la croix de Jésus-Christ. Mais, comme autrefois le courage des martyrs se retrempait dans le sang du cirque, c'est au milieu des clameurs de la raison révoltée que la raison soumise a commencé son travail de résistance. A la science qui nie, l'humilité chrétienne n'a pas craint d'opposer la science qui affirme. Elle sait qu'il faut qu'il y ait des hérésies et des combats, et feuille à feuille elle a relevé l'Évangile qu'on déchire. Si l'incrédulité invoque l'histoire, la géographie, la science, la foi en appelle à son tour à la science, à l'histoire, à la géographie. Peut-on dire aujourd'hui qu'elle a eu tort de ne pas reculer devant des adversaires si bien armés? Les ouvrages de MM. X. et X., si bruyamment acclamés au jour de leur apparition, ont-ils donc eu de si longs lendemains? Qu'en reste-t-il? L'Allemagne, l'*alma mater,* les rejette avec dédain à la France, qui ne lit plus ; Strauss est démodé, et les ennemis du Christ sont les premiers à se reprocher entre eux leur ignorance et leur faiblesse.

Cependant les livres saints se réimpriment tous les jours et sur tous les points du globe, versant leur douce lumière sur les âmes de bonne volonté; et, chose à remarquer dans un temps positif et incrédule comme le nôtre, ce n'est pas une affaire trop imprudente en librairie que de rééditer l'Évangile. Les uns dépensent des sommes énormes pour grouper toutes les séductions de la gravure et de la typogra-

phie autour du texte saint, et les journaux de l'avenir et de la libre pensée s'emploient et s'oublient jusqu'à soutenir l'entreprise. A côté de ces habiles qui connaissent bien leur temps et les goûts les plus productifs, d'autres, plus fiers et conduits par d'autres mobiles, poursuivent à leur tour, avec un luxe également respectueux et qu'on ne peut plus négliger, un but plus noble et plus pieux : ils ajoutent aux versets saints tout ce qui en peut expliquer le sens; à côté d'eux et des auteurs inspirés, ils offrent à la fois tout un corps de doctrine, et, sans faire de controverse, ils répondent d'avance à toutes les objections. Ces livres, la plupart d'un prix élevé, trouvent de nombreux acheteurs ; le sentiment chrétien n'est donc pas éteint dans les cœurs, et la victoire va donc encore une fois échapper aux ennemis du Christ, puisque l'histoire d'une vie si connue suffit encore à tant de lecteurs ?

Parmi les nouvelles publications de l'*Évangile*, celle de M. Rohault de Fleury prend certainement la première place. Il est peu de chrétiens sérieux qui, pouvant l'acquérir, n'aient aujourd'hui entre les mains l'ouvrage de l'éminent archéologue sur les *Instruments de la Passion*. Trois ans à peine se sont écoulés depuis ce grand et légitime succès, et voilà que l'auteur nous apporte un témoignage non moins frappant de ses longues et patientes études et de ses ardentes convictions. Peu de temps avant, M. Foisset, sans tenter à nouveau les concordances trop ar-

dues pour le plus grand nombre, avait réuni les récits évangéliques dans une narration attachante et claire; M. Rohault a repris, au contraire, l'utile travail du Père Lamy, mais avec une disposition plus parfaite; et, comme le texte sacré, ainsi rapproché dans tous ses alinéas, renferme encore bien des obscurités, il a mis en regard les notes historiques et les descriptions géographiques que les recherches de la science ont éclairées d'une lumière définitive. Mais là où se montre l'esprit chrétien de l'auteur, c'est que, malgré l'attrait facile qu'il y pouvait trouver dans tous ces tableaux divers, empruntés aux voyageurs de tous les temps, depuis l'itinéraire de Bordeaux en 333 jusqu'aux récits de nos contemporains, il s'est interdit les complaisances d'imagination et les élégances inutiles qui trahiraient, en pareille matière, un désir trop humain de se montrer habile. On voit à chaque ligne l'écrivain se dissimuler derrière les historiens de Jésus-Christ; et lors même qu'il est appelé à décrire les mœurs et les usages des Juifs ou des Romains, et les monuments qui couvrent encore le sol de l'histoire chrétienne, il le fait toujours avec simplicité, et cette absolue réserve est la meilleure preuve d'un goût sûr et qui connaît sa place et ses limites.

Ce qu'il faut noter de tout à fait neuf et d'original dans l'ouvrage que nous essayons de louer ici, c'est la partie archéologique et iconographique avec les gravures qui l'accompagnent. Rien de pareil n'avait

été tenté jusqu'à ce jour, et pour réunir et rendre aussi complet que possible un aussi vaste mémento, il fallait posséder, avec l'érudition d'un savant, le discernement d'un artiste.

Si les compositions des maîtres sont une source de jouissance pour l'œil, on peut dire cependant qu'elles n'ajoutent rien à l'Évangile. Au contraire, les dessins que nous rencontrons dans le nouveau livre sont et deviennent plus encore, lorsqu'on les étudie mieux, le corollaire naturel et indispensable du texte sacré. L'auteur les a choisis tous parmi les monuments qui, par leur date, se rapprochent le plus des origines du christianisme. De ces monuments, aucun ne dépasse le dixième siècle, parce qu'en ce moment la tradition risque de se perdre dans le mouvement d'une civilisation qui se renouvelle tout entière. Encore même faut-il marcher d'un pas bien prudent dans ces premiers sentiers encombrés de tant de ruines. M. Rohault de Fleury les a explorés avec soin ; il a vu les catacombes et les mosaïques de Rome ; il a parcouru les manuscrits de toutes les bibliothèques, les ivoires des musées et des collections particulières ; il n'a négligé aucune preuve ; il a reproduit par le dessin celles que recommandaient leur beauté ou leur importance historique ; il a cité toutes les autres.

Sans doute on peut s'étonner qu'après tant d'efforts, l'auteur soit parvenu à peine à satisfaire la curiosité pieuse des lecteurs. Mais il n'a pu faire que le pos-

sible. Ainsi, les Catacombes sont évidemment les lieux où reposent les plus nombreux et les plus caractéristiques documents sur les origines de la société chrétienne et sur l'étendue de ses croyances. Cependant il est rare d'y trouver des peintures retraçant les faits réels de la vie du divin Maître et de ses disciples. Un symbolisme presque païen enveloppe au commencement les mystères de la foi pour les dissimuler à l'œil des persécuteurs. A peine si la figure du Christ apparaît sur les murailles souterraines. Il faut se résigner à ce silence et n'en faire reproche ni aux premiers fidèles ni à ceux qui étudient aujourd'hui et de si loin les fastes de cette douloureuse histoire. Toutefois, que de lumières jaillissent encore de ces voûtes obscures! Si les persécuteurs ne pouvaient reconnaître dans ces édicules, où se célébraient les messes et les funérailles de tant de martyrs, rien qui leur révélât les mystères d'une religion détestée; si les emblèmes sacrés se dissimulaient au milieu d'ornements presque semblables à ceux qui décoraient les monuments et les maisons de Rome, le fidèle retrouvait sans peine les paraboles de l'Évangile et les récits bibliques dans ces peintures légères et comme faites au hasard du pinceau. Ce Jésus tant aimé et pour qui l'on mourait avec enthousiasme, quel autre que l'initié l'aurait reconnu et adoré sous la figure de ce berger portant sur ses jeunes épaules la brebis égarée, ou dans ce Jonas inconnu que les matelots jetaient comme Amphion du haut du navire en péril?

En voilà assez cependant pour nous montrer qu'aux premiers jours du christianisme les Évangiles étaient lus par tous les fidèles et reconnus comme l'accomplissement des prophéties. Il ne faut pas un si grand nombre de faits pour entraîner une conviction qui cherche sans parti pris. Comment les pauvres artistes qui retraçaient si naïvement l'adoration des mages auraient-ils eu l'idée de peindre ces Orientaux, qu'ils ne connaissaient guère, aux pieds du nouveau-né de Bethléem, si le récit de saint Luc, le seul évangéliste qui raconte la sainte enfance, n'avait été accepté par les premiers convertis dès qu'ils se réunirent autour d'un autel?

Mais bientôt Constantin met son empire aux pieds du Crucifié ; les temples magnifiques s'élèvent de toutes parts, des bords du Tibre aux rivages du Jourdain ; des mosaïques en recouvrent les parois, des statues en remplissent les atria et les portiques. Dès lors, plus de symboles, plus de précautions : voilà l'histoire tout entière de la foi nouvelle exposée aux yeux de la foule. Les bas-reliefs qui couvrent les sarcophages, où les chrétiens peuvent dormir en paix jusqu'à l'arrivée d'Alaric, redisent à leur tour les quatre chants de la grande épopée qui va transfigurer le monde. Voici enfin des personnages réels, qui ont vécu, qui ont souffert, qui sont morts pour la gloire du Christ; voici les premiers missionnaires : Paul, au grand front que la pensée a dénudé, et Pierre, le rude et simple pêcheur, aux cheveux abondants et

frisés. Les vases émaillés d'or qu'on employait dans les saints sacrifices, et qu'on pouvait facilement cacher dans les maisons chrétiennes, ont conservé leurs traits, qui ne changeront plus. Seul, le Fils de Marie a caché à jamais son divin visage dans le nuage de l'Ascension, et c'est l'amour et la vénération des siècles qui consacreront le type ineffable du plus beau des enfants des hommes. — On comprend facilement ici l'impossibilité de suivre ailleurs que dans son livre l'auteur d'une si riche compilation. Nous ne pouvons citer après lui tant de miniatures et d'ivoires qui racontent, sans se contredire jamais, les circonstances divines de la vie et de la mort du Fils de Dieu. Elles tendent toutes à cet unique but de montrer, dès le principe, l'unité du *Credo* catholique ; les croyants en sentent leur foi plus ferme ; mais ils ne seront pas les seuls à profiter d'un livre si complet. Les artistes y trouveront des renseignements qui les empêcheront peut-être de s'égarer dans les sentiers d'une fantaisie presque hérétique, et, pour ne citer qu'un écueil bon à éviter, lors même que les applaudissements y poussent, il est difficile de se figurer, après avoir parcouru ces nombreux feuillets de l'album saint, Jésus-Christ traversant la Palestine sous le costume des Arabes d'aujourd'hui, et les apôtres vêtus en Bédouins du désert. La corde de poil de chameau s'allie mal avec l'auréole de ces personnages saints, non pas seulement parce que la piété répugne à ces travestissements réalistes, mais parce que des

imaginations paradoxales ne peuvent renverser l'autorité des anciens documents, dont aucun ne sert de base à ces nouveautés. L'art chrétien, dès ses premiers bégayements, a cherché peut-être l'idéal; en s'imposant cette grande règle, il l'a fait accepter à tous les artistes de génie qui ont redit la sainte histoire; elle est devenue la seule forme acceptable aujourd'hui, et le livre de M. Rohault de Fleury sert de preuve plus forte à cette indissoluble union de la poésie et de l'histoire.

SAINTE CÉCILE

ET LA SOCIÉTÉ ROMAINE

PAR DOM GUÉRANGER

(1873)

La voie Appienne, avant de courir en ligne droite des murs de Rome aux monts Albains, traverse une vallée étroite que domine une tour de marbre. C'est le tombeau de Cecilia Metella. Le soleil a revêtu ce monument d'une patine dorée, et le lierre descend en longs festons jusqu'à l'épitaphe qui dit au passant le nom de la femme de Crassus. Du pied de la base à demi écroulée, le voyageur peut embrasser du regard le gigantesque et sublime panorama qui sert de ceinture à la ville éternelle. Certes, la famille qui avait choisi ce lieu pour y ensevelir ses morts montrait un orgueil qui ne craignait pas les rivaux; de quelque côté que l'œil interrogeât l'horizon, entre le Palatin et le mont Albanus, aujourd'hui Monte-Cavo, il voyait briller les colonnes de marbre blanc qui portaient la pyramide funéraire des Cecilii. Il est vrai que la *gens Cecilia* était plus vieille que Rome

même; son nom était écrit à chaque page de l'histoire de la reine du monde. Au temps où le triumvir Crassus élevait à Cecilia, sa femme, fille de Metellus le Crétique, ce mausolée, d'un faste jusqu'alors inusité, le peuple se rappelait encore et vénérait les noms de ces patriciens qui avaient donné à la république Metellus le vainqueur des Carthaginois, Metellus le Macédonique, et Metellus le Numidique. Des villes avaient été fondées par les Cecilii en Espagne et en Portugal; ils s'étaient alliés aux plus grandes maisons de Rome. Une femme de leur race avait épousé Tarquin l'Ancien; et Rome, qui haïssait alors les rois, Rome républicaine, pour conserver le souvenir des vertus de Caïa Cecilia Tanaquil, lui avait dressé une statue dans l'*area* même du Capitole.

Il y a des races prédestinées. Celle-ci avait commencé par la gloire, elle devait finir par la sainteté; et la vie et la mort d'une enfant allaient surpasser et presque effacer dans l'histoire le souvenir des héros ses aïeux. Cette enfant, elle aussi, a son tombeau; mais ce n'est pas à la lumière du jour qu'il se montre, et le croyant, plus que l'artiste, y va rêver et prier.

Peu de temps après la mort de l'épouse de Crassus, la république romaine était morte à son tour. Dix-sept empereurs (qui l'eût cru?) avaient succédé sans interruption à César assassiné. Au milieu de changements si profonds, l'aristocratie avait été largement décimée. Humiliée, impuissante, mais encore nom-

breuse et riche, elle s'était faite à son sort, et encombrait les palais de ces souverains d'aventure, venus de Gaule ou d'Espagne. Cependant quelques patriciens manquaient à ces fêtes de l'avilissement que la terreur encombrait de courtisans, et parmi eux on comptait les Cecilii. Non pas que la politique jouât encore un rôle d'opposition. Hélas! le temps était passé; le courage et l'antique liberté avaient sombré dans le sang. Les descendants de Cassius et de Brutus se résignaient, sans souvenirs et presque sans regrets, à subir le joug de tyrans qui ne valaient pas César. Cependant un souffle venu d'Orient courait depuis un siècle dans tous les rangs de la société romaine. L'âme de quelques-uns s'en était fortifiée. Une voix avait parlé, bien loin du Tibre, qui disait : « Rendez à César ce qui est à César, mais ne rendez qu'à Dieu ce qui n'appartient qu'à Dieu », et pour ne pas payer à des idoles d'or ou de bois l'hommage d'un peu d'encens qui aurait sauvé la vie, on mourait : cela s'appelait être chrétien. Deux Juifs avaient fait ce miracle de ressusciter la conscience de l'univers; et, dans Rome, la ville sceptique et moqueuse, les familles les plus élevées par la naissance s'étaient agenouillées, avec leurs esclaves, devant une croix. Pudens et Cornelius, des sénateurs! adoraient Jésus-Christ. Si cette religion bizarre n'avait eu d'autre ambition que d'élever au Panthéon une statue nouvelle entre Jupiter et Vénus, l'indifférence romaine lui eût été bienveillante. César même ne se fût pas montré om-

brageux. Entre dieux, on se doit des égards. Mais le Galiléen se prétendait le Dieu unique, et il volait à l'empereur l'âme de ses sujets; il y avait là de quoi irriter et troubler un maître jaloux. La persécution tenta d'étouffer cette rébellion déguisée sous son voile mystique, elle s'y usait; chaque jour amenait des prosélytes; la hache faisait plus de martyrs que d'apostats. — Or, il y avait longtemps déjà que les Cecilii appartenaient au Christ; on s'en doutait bien au Palatin, mais ces vieux fils de Rome portaient encore un nom trop grand pour que la haine osât franchir la porte de leurs palais. Ils y vivaient donc tranquilles et respectés. Leur fille unique y avait grandi. Animée déjà, à quinze ans, de l'héroïsme de ses pères, par un de ces mouvements qui ont enlevé au monde tant d'âmes éprises d'un plus haut idéal, elle s'était fiancée à Jésus-Christ. Comment, après une telle résolution, put-elle consentir à prendre pour époux un païen? La confiance qu'elle avait mise en Dieu l'explique peut-être. Du reste, ces mariages mixtes n'étaient pas rares alors, et ils avaient amené plus d'une conversion. Cécile le savait sans doute; elle crut pouvoir obéir à la volonté des siens. Valerius égalait Cécile par la naissance, et le baptême n'avait pas affranchi les patriciens devenus chrétiens des préjugés de leur caste. — La légende de Cécile est bien connue; chacun sait comment elle convertit miraculeusement son mari et son beau-frère le premier jour de ses noces, et comment ces nouveaux

adeptes, remplis soudainement du courage des martyrs, bravèrent les édits des empereurs qui défendaient de donner la sépulture aux chrétiens morts dans les supplices. — Traînés devant les tribunaux, ils forcèrent le juge, intimidé par leur rang, à les envoyer à la mort. En ces temps premiers de la foi, il y avait comme une fièvre d'héroïsme qui décuplait les forces de l'âme. Mourir n'était plus rien; on quittait la vie avec joie pour confesser sa croyance sous la dent des tigres, sur les chevalets, en face de la hache et du bûcher. Les bourreaux eux-mêmes en étaient quelquefois comme foudroyés d'évidence; on en vit plusieurs s'agenouiller à côté de leur victime et tomber avec elle. Cécile, qui avait envoyé son époux au ciel, brûlait de l'y rejoindre. Elle sut bien, à son tour, forcer le juge à la trouver coupable. Effrayé de son devoir, il chercha à se montrer clément. Il savait qu'au Palatin on craignait l'attendrissement populaire pour cette enfant de seize ans, qui s'était faite la providence des pauvres et des malheureux. On essaya de l'étouffer à huis clos dans le *caldarium* de sa maison; mais elle y resta un jour et une nuit, comme rafraîchie par une rosée du ciel. Il fallut bien appeler le bourreau. Trois fois celui-ci frappa la vierge sans que sa tête tombât, et, saisi de frayeur, il s'enfuit. La martyre vécut encore trois jours. Couchée dans son bain de sang, et entourée de la foule qu'on n'osait pas écarter, elle exhortait chacun, consolait et priait. Sa dernière parole fut

pour les pauvres, qu'elle recommanda à l'évêque Urbanus. Après Dieu, elle n'avait aimé qu'eux. Le martyrologe et l'histoire comptent peu de morts plus grandes et plus simples, et qui donnent une plus haute idée de l'âme humaine; ni l'un ni l'autre n'en peuvent raconter de plus touchante.

A gauche de la voie Appia, et tout près de l'endroit où saint Pierre, fuyant la persécution, rencontra Jésus-Christ, on trouve un chemin qui plonge entre deux murailles couronnées de rosiers et de citronniers; en le suivant, vous arrivez bientôt à une porte de bois que rien ne signale au passant. C'est l'entrée du cimetière de Saint-Calixte, la plus illustre entre toutes les nécropoles de Rome chrétienne. Un savant de génie, M. de Rossi, aidé par un grand pape, tout plein du zèle de la maison de Dieu, a rendu au catholicisme et à l'histoire ces galeries perdues depuis douze siècles, dans lesquelles, comme par un dessein de la Providence, dormaient, en attendant leur jour, les archives désormais incontestables du christianisme naissant. Hélas! on n'y voit plus les ouvriers et le maître se presser, tous animés d'une ardeur égale. La révolution, aujourd'hui maîtresse de Rome, n'aime ni les Catacombes ni leurs révélations. Cette grande lumière craint ces corridors sombres, et le bruit des prières qu'on y murmurait la choque ou l'émeut. Mais elle est venue trop tard, et les Catacombes ont déjà livré leurs secrets.

Cécile avait été portée, après son martyre, au cime-

tière qu'elle ordonna de creuser sur la voie Ardéatine, non loin de la tour où reposait son aïeule. Autour de son cercueil vénéré, les papes s'étaient choisi leur tombeau; puis les Goths avaient passé comme un ouragan sur Rome et la campagne de Rome. Tout avait péri; les villas, les aqueducs, et jusqu'aux catacombes, n'étaient plus qu'un monceau de décombres. Les Lombards, après Vitigès, avaient achevé la ruine. Mais, chrétiens à leur façon, ils essayèrent de dérober les corps des plus illustres martyrs : ils y réussirent mal, la plupart avaient été sauvés par la piété des fidèles; puis ces grands ossuaires trop dévastés avaient été abandonnés à leur solitude, parce que les terres des champs étaient tombées par les *loculi* qui donnaient autrefois un peu d'air et de lumière dans les chapelles, et que les passages s'étaient bouchés peu à peu. Cela dura jusqu'au neuvième siècle. En l'année 817, Pascal Ier était assis sur la chaire de Saint-Pierre. Un jour, épuisé par la fatigue des veilles saintes, il s'était endormi pendant l'office auquel il assistait dans la basilique Vaticane. Une femme, vêtue comme une vierge consacrée, lui apparut pendant ce sommeil, et lui dit : « Je suis Cécile, celle dont tu cherches les restes. Le Lombard n'a pu les trouver, protégés qu'ils étaient par la sainte Mère de Dieu. Continue tes travaux, et reporte mon corps aux lieux où j'ai confessé le Seigneur. » Le Pontife crut à sa vision, et la glorieuse sainte vint bientôt reprendre sa place dans cette maison qu'elle avait inondée de

son sang et qui était devenue une basilique célèbre entre toutes les basiliques de Rome. Ses reliques y reposent encore. Jusqu'ici, chaque année, au jour choisi par l'Église, les Romains les entouraient de fleurs, de lumières et de parfums; rien n'était jadis plus touchant que ces rendez-vous de la piété dans cette antique cité, toute pleine des souvenirs de tant de siècles et livrée aujourd'hui à tous les travestissements du progrès. Mais si la châsse de sainte Cécile recevait alors ces pieux hommages, avec quelle émotion recueillie la foule courait aussi aux lieux où la martyre dormit, jusqu'à Pascal Ier, son sommeil de six siècles! A la grande joie du monde catholique, M. de Rossi avait retrouvé en 1854 ce sanctuaire autrefois si connu. Ceux qui ont pu assister aux messes qu'on y célébrait le 22 novembre, se rappelleront toujours ces douces solennités. Le chrétien ressentait là quelque chose des mouvements qui remplissaient l'âme des premiers de nos frères dans la foi au Christ. On touchait ces murs sanctifiés, on lisait ces *graffiti* tracés sur le ciment par les pèlerins venus de tous les coins du monde; on se partageait les fleurs qui jonchaient le sol, et l'on remontait sur terre comme enivré de tous les souvenirs de la poésie chrétienne. Ces temps sont-ils à jamais passés? Les Catacombes nous répondent. Elles contiennent plus d'une leçon. Le fidèle y apprend que si son premier devoir est de prier beaucoup, le second est d'espérer toujours.

Nous avons essayé de parler de la vie de Cécile; mais il faudrait plus d'espace pour la redire tout entière. A quoi bon, d'ailleurs, et que pourrions-nous ajouter à l'étude si complète que dom Guéranger vient de consacrer à la mémoire de sa chère sainte? Déjà une fois le savant bénédictin avait entrepris de raconter la légende de la jeune martyre, et son livre avait rencontré un succès incontesté. Depuis que des documents nouveaux ont été fournis par l'archéologie, l'ardeur et la vénération de l'auteur se sont encore accrues; il a compris que son rôle grandissait avec le secours certain de la science, et comme le fondeur mécontent de son ouvrage, il a rejeté le sien tout entier dans le creuset : il en est sorti ce récit si complet, que nous n'avons pas la prétention d'avoir analysé. Ce n'est plus seulement un travail d'hagiographie, c'est un vaste ensemble historique qui s'étend des premiers siècles jusqu'à nos jours, tracé d'une main qui sait où elle va et ce qu'elle veut, et qui ne se laisse pas égarer dans cet espace couvert de mille sentiers divers; mais bien établi dans son sujet, comme sur une vaste plate-forme, dom Guéranger domine les détails, les ramène et les fond dans une unité pleine d'intérêt. Ce n'est pas seulement l'histoire qu'il interroge pour lui demander les fleurs de la couronne de Cécile, il n'oublie pas combien l'art a aimé sa jeune héroïne. Il nous rend avec une précision à laquelle chacun peut se fier tous les monuments que la peinture et la sculpture ont consacrés à la fille des Cecilii. On ren-

contre dans ce beau livre des gravures-photographies et des chromolithographies, depuis la première fresque du cimetière de Saint-Calixte jusqu'à la frise de Flandrin à Saint-Vincent de Paul. Le mémento est complet de tant d'œuvres charmantes dont Cécile a été l'inspiratrice. C'est une heureuse idée d'avoir joint à un livre qui veut plaire et convaincre, des illustrations qui sont elles-mêmes comme un texte parlant à côté du texte écrit. Mais celle qui a inspiré tant de beaux génies, Fra Angelico et Raphaël, Jules Romain et le Dominiquin, fut encore choisie par d'autres artistes, non plus seulement comme le type de la grâce chaste et héroïque; les musiciens l'ont saluée comme leur patronne. Pourquoi? C'est une question qui a été fort controversée. Les Actes de sa vie disent seulement que lorsqu'on chantait autour d'elle, dans les festins auxquels elle était forcée d'assister, des hymnes païens, la vierge écoutait dans son cœur d'autres chants qui l'arrachaient au monde réel et corrompu qui l'entourait. *Cantantibus organis, Cecilia Domino decantabat*, dit l'office que l'Église a composé pour le jour de sa fête. Ces chants, les anges seuls les entendirent, la terre n'en a probablement jamais connu l'écho; ils ont suffi cependant pour lui mériter des honneurs nouveaux, comme si tous les arts qui proclament le génie de l'homme devaient un hommage particulier à celle qui, dans un âge aussi tendre, avait été l'exemple de toutes les vertus et des plus difficiles courages. L'auteur ne pouvait évidem-

ment que citer dans son ouvrage les noms des musiciens qui ont célébré la gloire de sainte Cécile; il l'a fait avec cette même érudition qui s'étend à toutes les parties de ce vaste sujet, et pour lui emprunter une phrase que sa modestie seule pourrait trouver excessive, on dirait qu'une providence spéciale l'a choisi pour raviver le souvenir d'une si grande sainte, et maintenir sa présence plus sensible aujourd'hui au milieu de cette Église pour laquelle elle a vécu et pour laquelle elle voulut mourir.

UNE VISITE

A L'ABBAYE DE SAINT-DENIS

(1877)

L'abbaye de Saint-Denis n'est pas seulement un cimetière royal, elle est encore un musée : musée unique, où se trouvent réunis les témoignages les plus admirables du génie de nos artistes au moyen âge et pendant la Renaissance. Nous n'oserions pas dire que telle qu'elle se présente aujourd'hui aux visiteurs, la nécropole royale soit aussi riche qu'avant les ignobles et stupides profanations de 93 ; en ces jours néfastes périrent des œuvres qu'on ne pourrait plus remplacer; cependant, avec les morceaux recueillis dans les abbayes détruites ou provenant des musées des Petits-Augustins, l'habile et savant restaurateur du monument a reformé une collection si belle, qu'un instant au moins l'admiration fait taire les regrets et laisse le visiteur oublier les désastres dont ces lieux furent les témoins. Que serait-ce si, aidé par des subsides intelligents, M. Viollet-

Leduc avait pu refaire la façade, accommodée de si étrange façon par son prédécesseur, lancer une fois de plus dans les airs les doubles clochers de l'antique église, et, dans une sorte de succursale qu'il n'eût pas été impossible de créer sur l'ancien emplacement de la chapelle des Valois, mettre en lumière les innombrables débris que renferment encore les hangars aux planches mal jointes, aux toits lézardés, misérable ceinture du plus riche de nos monuments religieux!

Là s'effritent depuis cinquante ans, sous les lavages de la pluie, sous les heurts des madriers et des voitures de toute sorte, sous les étreintes de la mousse et des lichens, des œuvres qui, ailleurs qu'en France, seraient pieusement recueillies et vénérées dans des sanctuaires dignes d'elles.

Il paraît aujourd'hui plus qu'improbable de voir donner à ces œuvres une place et un emploi dans l'église abbatiale. Devront-elles indéfiniment garder celle qu'une indifférence meurtrière leur conserve dans le *précinct* du monument? Cette question a ému enfin quelques amis de nos vieilles gloires, et nous apprenons que la Société des antiquaires de France a pris en main la fin d'un état de choses qu'on ne saurait plus faire durer ni motiver, aujourd'hui que la restauration intérieure de l'abbaye de Saint-Denis est à peu près achevée, que le choix des monuments qu'elle renferme est définitivement fixé, et que leur place est irrévocablement marquée dans la nef et dans les chapelles.

On désirerait que le Louvre leur donnât un asile définitif. Il y trouverait son intérêt, car tout ce qui pourrait nous révéler les origines de la sculpture française est à peu près absent au musée du moyen âge et de la Renaissance, dont le titre promet plus qu'il ne tient. Il y aurait là une occasion facile et peu coûteuse de combler des lacunes qu'on s'étonne de voir si complètes. Ce n'est pas seulement l'art des imagiers qui se trouverait représenté dans notre collection; si, par une chance trop heureuse pour qu'on se hasarde à la prévoir, cette combinaison venait à réussir, l'architecture elle-même se trouverait représentée au Louvre. Il y a des monuments de toute sorte parmi ceux dont la Société des antiquaires réclame la conservation. Nous pourrions en citer dont plusieurs de nos lecteurs s'étonneraient peut-être d'apprendre aujourd'hui l'existence.

Chacun connaît cette rue de Paris, remarquable, presque célèbre aujourd'hui, par l'abandon de choix dont elle est l'objet de la part de l'administration municipale; une rue où manquent les trottoirs, où les charrettes, seuls hôtes de ces parages dangereux, se désarticulent dans des fondrières remplies par l'hiver et par les passants de flaques innomées, dont l'été accroît les puantes émanations. C'est le cloaque du faubourg Saint-Germain, c'est un coin sur lequel semble peser la malédiction que portent avec eux les grands crimes. Dans cet espace restreint, autrefois, avant la première de nos révolutions, s'élevait une

longue suite de bâtiments entourés de jardins, qu'habitaient la science et la piété, où Mabillon promenait ses rêveries, où les rois, dégoûtés du monde, venaient chercher un silence consolateur, et que depuis dix siècles on connaissait en France et en Europe sous le nom de l'abbaye Saint-Germain des Prés; sans compter l'église dont les trois clochers, comme des guetteurs de nuit, regardaient le fleuve et la campagne, d'autres édifices dominaient l'enceinte longtemps fortifiée de ce vaste enclos.

Parmi ces édifices, quelques-uns étaient tellement beaux qu'ils avaient paru dignes de louange même aux critiques du dix-septième siècle, lesquels, comme on sait, n'étaient pas tendres pour les artistes du moyen âge; ils n'en pouvaient comprendre ni la science profonde ni la grâce mystique et naïve. On citait surtout une chapelle de la Vierge et un réfectoire, et, chose rare, on en connaissait l'architecte. Son nom était demeuré attaché à son œuvre. Le treizième siècle gardait là, dans son entier, deux spécimens achevés de cet art, le plus grand peut-être et certainement le plus original qui eût succédé à l'art des Grecs et des Romains. Nulle main profane n'en avait altéré la parfaite unité. Comme intimidés au seuil de ces sanctuaires, les exécuteurs ordinaires des embellissements exigés par le goût nouveau s'étaient abstenus de porter la main sur les fines colonnettes, les vitraux, les émailleries dont ils affectaient de mépriser les formes barbares. Les bénédictins mêmes, qui, cédant à la manie générale, li-

vraient le chœur de leur église au trop fameux Openord, n'avaient rien fait changer à leur chapelle de la Vierge et à leur réfectoire, et tels Pierre de Montereau les avait construits pour les moines de l'an 1240, tels les retrouvèrent intacts et resplendissants dans l'éclat assombri de leurs peintures les iconoclastes de 1793. De tant de splendeurs il ne reste plus rien. Du réfectoire, deux arceaux aux fines arêtes, dans le milieu desquels se sont nichés deux laids appartements modernes. Puis, au fond d'une cour, sur l'emplacement même où se trouvait l'autel de la chapelle, quelques gargouilles, une splendide clef de voûte, des chapiteaux du plus pur style et un petit bas-relief mutilé, où l'œil retrouve encore l'image de celle qu'on vénérait dans cet incomparable sanctuaire. Artistes, saluez ceux qui ont traité avec ce respect intelligent l'œuvre de vos ancêtres; et vous, lecteurs confiants, apprenez le crédit et le respect qu'on doit à ces écrivains consciencieux et bien informés, dont nul esprit de secte n'a jamais, disent-ils, troublé le jugement ni suspendu les arrêts, et qui ont prétendu faire du *vandalisme révolutionnaire* une fiction haineuse née des seules rancunes de la superstition aux abois.

Quand nous disons qu'il ne reste presque plus rien de ces richesses, dont on peut essayer de faire ici le dénombrement, nous faisons tort cependant à la mémoire de ceux qui, comme Albert Lenoir, essayèrent, au péril de leur vie, de sauver quelques épaves de la ruine générale. C'est ainsi que dans l'étroit ves-

tibule du musée de la Renaissance, au Louvre, nous retrouvons cette statue de Childebert, qui ornait le trumeau de la porte du réfectoire, figure charmante, digne d'une meilleure place dans une collection où l'on aurait un souci moins modeste de notre art national. C'est encore ainsi que, sous les détritus de toute sorte qui le recouvrent, gît, peut-être à moitié consumé par cinquante années d'abandon, le portail tout entier de cette chapelle de la Vierge dont nous rappelions tout à l'heure l'antique splendeur. Il existe, pour le déshonneur d'une administration indifférente; et quand une main pieuse aura enfin la permission d'enlever ces pierres, on les verra peut-être se dissoudre tout d'un coup et tomber en poussière au pied du sauveur trop tard venu, comme ces cadavres conservés intacts dans la nuit des tombeaux, dont un rayon du jour anéantit la forme.

Mieux protégée, une statue de la Vierge, peinte et dorée, plus grande que nature, aussi belle que celle qu'on admire au portail de Notre-Dame de Paris, existe encore dans les secrets du magasin. Elle ornait ce portail célèbre ; elle en compléterait la physionomie, — et puis ? et puis c'est tout. Le reste est détruit. Plus rien de cette chaire du sculpteur, « avec son cep de vigne dont les feuilles et les branches étaient si bien vidées, qu'on voyait le jour à travers »; plus rien de ces cloîtres, de cette salle capitulaire, de ce parloir, avec leurs carreaux vernissés, leurs vitraux aux armes de Blanche de Castille. A la place

où s'étalaient tant de merveilles, venons voir ce qu'a su édifier l'âge moderne, dont nous sommes si fiers, et comparons ce que nous avons gagné avec ce qui est à jamais perdu.

Est-ce une raison cependant pour nous asseoir en vaincus sur les débris de Sion, et ne pouvons-nous du moins tenter de sauver ce qui reste des ruines du temple? Peut-être la fatalité, qui semble poursuivre tout ce qui pourrait parler encore à la postérité du passé de la France, n'aura pas acccompli tout entière son œuvre impitoyable. Si la restauration de ce portail de la chapelle de la Vierge était encore possible, le Louvre ne pourrait-il donner un dernier asile à ce débris, reste glorieux de notre art national? Il est bien de céder à une admiration sans jalousie, mais il serait mieux encore d'étendre sur notre propre génie une protection qui ne lui manque que chez nous. Le portail de Pierre de Montereau ferait un beau et fier pendant à l'œuvre de l'artiste inconnu qui a sculpté la porte du palais Stanga.

Mais l'administration a quelquefois ses préférences, ses craintes secrètes et ses jalousies d'autorité; au Louvre, on ne semble pas épris pour la sculpture française d'une passion ruineuse; peut-être redoute-t-on des comparaisons compromettantes, peut-être, cela se peut aisément concevoir, ne veut-on partager avec personne la responsabilité d'une revendication qui a ses ennuis, comme elle a sa gloire; alors, pourquoi la ville de Paris ne réclamerait-elle pas en son

nom propre la restitution d'une propriété sans emploi et certainement reconnue inaliénable, lorsque la justice et la raison auront droit de plaider pour elle? — Il est question en ce moment de donner à l'église Saint-Germain des Prés une façade digne de sa beauté, digne des souvenirs qu'elle rappelle; pourquoi, dans l'œuvre de restauration dont M. Vaudremer a été chargé de fournir les projets, une place ne serait-elle pas réservée au portail réédifié de Pierre de Montereau? Certes, l'artiste, à qui la ville doit l'église de Saint-Pierre de Montrouge, offre des garanties indiscutables, et l'on peut prévoir l'emploi qu'il saurait faire des richesses qu'on mettrait entre ses mains. La ville de Paris ne saurait paraître indifférente à son propre intérêt. Elle a autorisé assez de destructions pour se permettre aujourd'hui la clémence, et l'œuvre de Pierre de Montereau peut lui demander la grâce d'une vie nouvelle. S'acharner contre des idées qu'on hait, cela se comprend encore; mais les poursuivre jusque dans quelques pierres parce qu'elles parlent une langue qui fut celle de la France pendant dix siècles, cela ne serait plus seulement odieux, tranchons le mot, cela serait bête, et la démocratie surtout doit se garder une fois de plus de mériter ce reproche.

Ainsi, au Louvre d'abord, il importe de placer toutes les statues, bas-reliefs, débris de toute sorte et de toute provenance qu'on pourra recueillir dans les magasins de Saint-Denis. Nous disons au Louvre, et

non au musée de Cluny, parce que l'espace étant restreint en ce dernier endroit, il y aurait lieu de craindre qu'on ne fût forcé de caser sous l'humidité qui tombe des arbres des dons trop nombreux, peut-être trop volumineux pour entrer dans l'intérieur des appartements ; et l'on sait, on peut aller constater ce que deviennent dans ce jardin perfide les précieux morceaux dont la garde est censée lui être confiée. Le Louvre est, avant tout, une collection d'objets d'art ; le musée de Cluny, qui offre, lui, à l'étude des objets de curiosité, ne saurait lui disputer un héritage sur lequel il n'a aucun droit légitime. Que la ville de Paris prenne, s'il le faut, pour elle, le portail pour lequel nous venons de réclamer la sauvegarde de l'opinion ; qu'elle lui fasse la place qu'il mérite aux flancs de la vieille abbaye, et ainsi nous verrions s'accomplir ce fait, assurément très-inattendu, d'une administration capable de secouer son indifférence traditionnelle pour obéir à de justes réclamations. Ce ne serait peut-être que le caprice, que la complaisance d'un moment ; mais cela rendrait du moins, pendant quelques instants, l'espérance à ceux qui mettent en doute le retour du bon sens dans notre pauvre pays.

M. BEULÉ

(1874)

La mort de M. Beulé a été un événement. Excepté ceux dont la jalousie et la haine politique ont fermé le cœur à la pitié, tous se sont sentis émus à la nouvelle de cette catastrophe d'une si effrayante soudaineté et devant le cours brisé d'une carrière encore si pleine de promesses. M. Beulé avait à peine quarante-huit ans. Pour la plupart des hommes, c'est le moment des premières récompenses. Jusque-là, souvent plus tard, il faut attendre pour compter et pour prendre rang. Mais M. Beulé, du premier élan, était arrivé au but. On le surnomma l'heureux. Certes, il le fut; mais on devra reconnaître en même temps qu'il justifia son bonheur. La fortune ne fait pas toujours ses choix au hasard, et l'on peut voir le plus souvent qu'elle a longtemps étudié ceux qu'elle nomme ses favoris. A l'âge où il est mort, la vie ne gardait déjà plus de surprises à Beulé. Il avait tout goûté : le jour où, près de commencer les fouilles de l'Acropole, il écrivait et osait raconter plus tard

qu'il se dit à lui-même : « Je serai membre de l'Institut », osa-t-il ajouter plus bas : et ministre? Peut-être. Le Pnyx se voit du haut des Propylées, et les leçons qu'on reçoit à Athènes n'ont jamais découragé l'ambition. Ancien élève de l'École normale, il fut donc ministre, — comme Guizot, comme Villemain, comme Cousin. — Sorti d'une famille peu aisée, il connut le bonheur de devenir riche et de se sentir indépendant. Le chrétien redoute une fin trop soudaine que la justice de Dieu lui rend toujours redoutable; mais le poëte païen eût chanté cette mort heureuse qui dérobait sa victime aux désenchantements de la vieillesse et aux souffrances de l'agonie.

M. Beulé naquit en 1826, à Saumur; son père était négociant; il mourut, laissant son fils âgé de douze ans et sans le secours d'aucun patrimoine. L'enfant fut placé au collége Rollin, où il fit de brillantes études, sans effort et comme en se jouant. Ses amis d'alors le peignent comme le plus gai des reclus et le plus dissipé des travailleurs. Il semblait déjà qu'il vît clair dans son avenir, tant il prenait alors peu de souci des conséquences quelquefois graves de l'indiscipline scolaire. Mais on lui pardonnait facilement des défauts sur lesquels il jetait lui-même la séduction d'un esprit plein d'heureuses saillies et l'excuse de succès qui se répétaient chaque année. L'École normale attendait ce brillant collégien; il y fut admis, mais dans un rang médiocre. A ce moment éclata la révolution de Février, et avec

elle le socialisme fit son entrée sauvage. Beulé prit part, avec quelques-uns de ses camarades, aux tristes luttes qui ensanglantèrent la capitale; son courage le fit remarquer : il fut envoyé comme commissaire du gouvernement à Arras. Il y échoua complétement, et revint à Paris : ce fut son premier succès. S'il eût réussi, l'administration l'enrégimentait, et l'escalier de l'Acropole, qui devait le mener si haut, serait peut-être encore enseveli sous le bastion de Mahomet II. Beulé avait le coup d'œil perçant et juste, et il savait prendre une résolution. Il rentra sans bruit à l'École normale, mais pour en sortir bientôt, et cette fois le premier. Il fut nommé alors professeur de rhétorique à Moulins. La carrière de l'enseignement public s'ouvrait devant lui; elle manquait trop d'imprévu pour plaire longtemps à cet esprit indépendant qui guettait l'occasion, et qui attendait de ses efforts des récompenses plus promptes et plus éclatantes. L'école d'Athènes lui offrait d'autres horizons, aux lignes incertaines, il est vrai; mais ce vague même lui plaisait : il laissait place au hasard, cet ami des jeunes ambitieux. Son concours fut un triomphe. Arrivé en Grèce, le nouvel élève se recueillit : de la première étape, il regarda la route longue, obscure : elle partait du Pirée, mais elle devait ramener le voyageur à Paris. Ce côté réfléchi et calculateur de la nature de Beulé n'est pas si blâmable qu'on aime à le dire. La raison n'ôtait rien chez lui aux ardeurs de l'imagination; seulement elle

les surveillait et les dirigeait, et ces deux alliées ne se faussèrent jamais compagnie. On peut aimer le rêve sans dédaigner la réalité, et si Beulé, dans cette partie qu'il allait engager, se fixa d'avance le but, s'il calcula soigneusement les moyens de l'atteindre, les services qu'il a rendus à l'art et à l'histoire n'en sont pas moins incontestables, et l'honneur qui en revient à sa mémoire n'en est pas diminué.

L'école française d'Athènes avait été fondée par M. de Salvandy, pour favoriser l'étude de la langue, de l'histoire, de l'antiquité grecque et des monuments. Mais, semblable à l'Henriette de Molière, la foule s'intéressait peu à cette entreprise de restauration dont elle ne pouvait toucher les profils ni comprendre la portée. Dans la presse et ailleurs, on ne se gênait pas pour railler ces pauvres apprentis des bords de l'Illyssus, qui, profitant de la fin de leur première année de séjour, adressaient au ministre de l'instruction publique des travaux sur le Parthénon, sur la topographie d'Athènes et de contrées qu'ils avaient parcourues sans guide. Quoi qu'il en soit, l'institution était menacée dans son existence. Le rayon dont Chateaubriand avait éclairé la patrie de Phidias et de Périclès était déjà éteint, et bien peu de gens soupçonnaient l'existence et les travaux d'Ottfried Muller. Tout à coup, on apprend un jour qu'un jeune homme venait de remporter sur les rivages de la mer Égée une victoire scientifique dont le bruit, à peine entendu en France, émouvait l'Eu-

rope savante. Ce jeune homme était Français : seul, presque sans ressource, il s'était dit qu'il découvrirait l'escalier et l'entrée de l'Acropole, et il les avait découverts. Sans aide, sans appui, à ses frais, avec le seul secours d'une volonté énergique et d'une érudition ingénieuse, il avait su triompher de toutes les difficultés. L'écho des louanges enthousiastes que M. Guignaut, en pleine Académie des inscriptions, avait données au mémoire de Beulé, réveilla un public qui ne se savait pas des goûts d'archéologie; et la commission, émue à son tour, obtint du gouvernement que les fouilles commencées seraient poursuivies aux frais de la France. Le jeune et hardi explorateur demandait simplement qu'on les continuât, sans désigner celui qui les devait diriger. Il n'en fallait pas tant pour faire éclat; le nom de Beulé devint tout d'un coup célèbre, et l'école d'Athènes était sauvée.

Après avoir pris un repos momentané et s'être réchauffé quelques instants à ces premiers rayons si doux de la gloire, Beulé retourna en Grèce. Mais, cette fois, il y rentrait avec le prestige et l'auréole. Ce n'était plus un pauvre élève, un original dont les oisifs d'Athènes venaient regarder en souriant les tâtonnements, que l'économie gênait. C'était, cette fois, le représentant de la France savante, le mandataire d'un corps célèbre dans toute l'Europe. Les regards devenaient plus respectueux. L'attention se montrait surexcitée, sinon très-bienveillante, chez les citoyens

de l'Agora moderne, jaloux du talent et du succès d'un étranger; quant à l'école de France, elle était pleine d'espoir et d'anxiété. Il faut lire dans le « Journal des fouilles » le récit des travaux à l'aide desquels Beulé parvint à compléter son œuvre. On y trouve un mélange de poésie et de science, de sagacité et d'entrain, qui intéresse et qui passionne presque comme un roman. Depuis qu'ils ont lu ce journal, bien des gens, qui ne s'en doutaient pas, regardent l'archéologie comme la plus amusante des choses sérieuses, et une fouille comme le plus émouvant des divertissements. On est touché, en lisant ces pages charmantes et graves, de voir l'auteur s'arrêter tout à coup dans son récit et le suspendre pour faire l'éloge des camarades qui vivent à côté de lui : tantôt c'est le tour de Garnier, le restaurateur du temple d'Égine, le futur architecte de l'Opéra; tantôt c'est About, qui s'est épris des Pélasges tout en restant le plus parisien de ces jeunes savants. Il raconte aussi avec émotion la rencontre qu'il fit un jour de David d'Angers, en face des colonnes mutilées du Parthénon. La politique avait imposé ces loisirs au sculpteur exilé. Comme Œdipe appuyé sur le bras d'Antigone, il parcourait avec sa fille les rivages de cette terre qu'il avait tant aimée. Mais, ô récompense de ces attendrissements désintéressés, les descendants de Thémistocle et de Botzaris s'amusaient à exercer leur adresse sur la statue que l'artiste avait dédiée à la Grèce, et le tombeau même du héros de l'indé-

pendance hellénique ne retenait pas le bras de ceux qu'il avait sauvés de l'esclavage. David apprit là ce que les démocraties gardent de reconnaissance à leurs martyrs; mais ce fut Beulé qui, seul, médita la leçon et s'en appliqua le profit.

Lorsque tout fut enfin achevé, quand, à travers la grille qui fermait la porte restaurée de l'Acropole, l'œil put remonter, comme aux temps anciens, jusqu'aux propylées du grand sanctuaire national, Beulé, près de quitter Athènes, fit sceller une tablette sur le marbre de la muraille antique. On y lit ces seuls mots : « La France a découvert la porte de l'Acropole, les murs, les tours, l'escalier. » Il pouvait omettre son nom, il était sûr de l'avoir déjà sauvé de l'oubli.

La rentrée à Paris fut un triomphe. M. Fortoul était alors ministre de l'instruction publique. Il aimait les arts et l'histoire plus encore que la politique, et il attacha Beulé à son cabinet. Bientôt après, il lui confiait la chaire d'archéologie à la Bibliothèque impériale, que Raoul Rochette, vaincu par la maladie, venait d'abandonner. C'est la plus heureuse période de la vie de Beulé; un public d'élite suivait son cours; on y voyait parfois M. Thiers et M. Mignet. Les femmes du meilleur monde se pressaient elles-mêmes autour de cette chaire, d'où descendait une leçon toujours intelligible et aimable. Mais aussi quel art ingénieux le professeur mettait à soutenir l'attention de son auditoire! Quelle parole soigneu-

sement et naturellement élégante, et comme elle rendait au public ce qu'on doit au public, sans dérober à la science la part qui maintient le cours sérieux! Quelle physionomie aristocratique et fine! le front lumineux, la bouche faite pour l'esprit qui s'en échappe sans prétention et sans effort le regard doux et tranquille, mais habile à cacher, qu'il fait bonne garde et qu'il sait voir, le geste contenu d'un orateur qui fuit le mauvais goût et l'excès, en tout un savant bien élevé et un gentilhomme de lettres. Il n'en fallait pas tant pour réussir. « Ce jeune homme ira loin », disait M. Thiers en ces temps-là. La prophétie se vérifia, mais le prophète regretta peut-être de ne s'être pas trompé. Déjà couvert des décorations étrangères, Beulé fut nommé membre de la Légion d'honneur; chose bonne à remarquer, il ne dépassa jamais le premier degré de l'ordre, et le ministre de l'intérieur se contenta de rester chevalier.

En 1859, Beulé entreprit une expédition scientifique dont il se flattait de tirer une gloire nouvelle. Il venait d'épouser une jeune femme qui partageait tous ses goûts, ambitieuse pour lui, courageuse et dévouée. Désormais libre et n'ayant plus besoin du secours de personne pour payer ses futures témérités, il partit avec sa compagne pour l'Afrique. La vieille rivale de Rome, Carthage, n'avait, disait-on, laissé de souvenirs que dans l'histoire. Cependant, bien qu'elle eût été détruite par Scipion, et rebâtie par ses vainqueurs avec un luxe où se mêlaient les

influences de la Grèce et de l'Égypte, il était difficile de croire qu'il ne restât rien de cette première ville punique dont les ports immenses envoyaient dans tout le monde connu des flottes de guerre et de commerce. Était-il impossible de retrouver ces vestiges? Il y avait bien là une question faite pour tenter un savant qui n'aimait pas à parcourir les sentiers battus. Les murs de Carthage le disputaient en grandeur et en beauté aux murs mêmes de Babylone. Beulé parvint à en retrouver les assises sous un détritus de cinquante-cinq pieds d'épaisseur, où se montraient encore les traces évidentes de l'incendie allumé par le vainqueur de Zama. Il sut de plus découvrir l'emplacement de ce fameux temple d'Esculape, dont une érudition de fantaisie a prétendu depuis nous décrire la fabuleuse splendeur. Ce fut sur le terrain même que le roi Louis-Philippe avait acquis en Tunisie pour y bâtir une chapelle à son saint aïeul, que l'archéologue patriote dirigea ses plus longues recherches. Il lui semblait là travailler encore pour la France sur ce coin de terre française perdu en Afrique. Mais, hélas! on le laissa seul livré à ses propres forces. Carthage n'est pas Athènes. Le champ des découvertes était trop immense et le sol trop dur à creuser. Toutefois, Beulé put appeler à coup sûr l'attention des savants sur l'aqueduc gigantesque construit par Adrien pour remplacer dans cette ville, devenue la seconde de son empire, les réservoirs carthaginois que le ciel d'Afrique se refusait trop souvent à rem-

plir. Il étudia encore la nécropole, vaste bibliothèque où la mort entasse tant de documents imprévus. Enfin, avec des peines infinies, des fatigues et des périls de toutes sortes, il put dresser d'une manière certaine le plan des ports de Carthage, ces refuges gigantesques de quarante-sept hectares d'étendue, entièrement creusés par la main des hommes. Ces conquêtes, qui ne pouvaient lasser l'inquiète ardeur du savant, rapportèrent peu de gloire à Beulé devant un public léger, mobile, et qui ne pouvait apprécier la valeur des résultats obtenus; mais l'Institut se montra moins ingrat, et il ouvrit les portes de son sanctuaire à ce postulant qui depuis dix ans y avait les yeux fixés (1860). Tous les obstacles étaient donc surmontés. Deux ans après, à la mort d'Halévy, l'Académie des beaux-arts nommait le nouveau membre secrétaire perpétuel. On répandit le bruit que de hautes influences avaient aidé ces triomphes si prompts et si nombreux; est-on sûr que l'Académie avait besoin de cette pression pour se décider? Toujours est-il qu'à partir de ce moment, les jaloux, jusque-là prudents et réservés, se déclarèrent, et Beulé put goûter les premières amertumes d'une gloire déjà vieille. Il n'était pas homme à se montrer surpris ni attristé de ce cours naturel des prospérités humaines : un tranquille dédain lui servait d'armure; il put même rester bienveillant avec ceux dont il connaissait les anciennes et secrètes rancunes; d'ailleurs, désormais sûr de la destinée, il était trop fier

pour s'abandonner à de misérables représailles; il eut l'occasion de prononcer des éloges dans lesquels il montra de rares aptitudes et une heureuse souplesse de critique. Ses notices sur Hittorf, sur Schnetz, Flandrin, Rossini, Duban, etc., sont des modèles du genre. Il savait plaire et attendrir, et l'on sentait bien souvent dans ses paroles les preuves d'une sensibilité qui se contenait devant les indifférents. Cependant, en peu d'années, la position de secrétaire perpétuel devint plus difficile. Ses loisirs, il ne pouvait pas toujours les employer dans les études qu'il aimait à varier, tantôt essayant de définir le génie de Velasquez et de Murillo, tantôt se faisant le panégyriste de Polygnote ou d'Apelles, ou l'historien des vieilles écoles doriennes perdues dans la gloire d'Égine ou d'Athènes. Beulé croyait avoir à remplir un emploi pacifique, il ne se doutait pas que la tribune où il était assis allait devenir un poste de combat; l'Académie était entrée dans une voie de lutte avec le pouvoir. Nommé l'avocat d'un corps dont il prisait si haut l'honneur d'être membre, il eut à choisir entre les devoirs de cette charge et de hautes relations; il opta pour l'Institut. Il lui semblait qu'il pouvait garder dans les questions d'art une indépendance qu'on n'aurait pas dû songer à lui disputer; il défendit la collection Campana que la compagnie avait prise, à tort ou à raison, sous sa protection, et lorsque l'irritation causée par une opposition qu'on n'aimait pas en haut lieu et à laquelle on n'était pas

habitué, amena une rupture décisive entre les conseillers du souverain et les académiciens, Beulé annonça lui-même à qui de droit la conduite qu'il ne pouvait pas décliner de tenir et le rôle qu'il voulait garder. Ses propositions de conciliation furent rejetées, et peu après l'Institut était dépouillé de ses antiques priviléges. Ses injures personnelles, Beulé pouvait les oublier; le secrétaire perpétuel ressentit plus vivement celles qu'on adressait à ses collègues, et bientôt l'historien de l'antiquité se laissa glisser sur le terrain dangereux des allusions politiques. Il les mêla à ses leçons publiques. Ses amis eux-mêmes le regrettèrent. Il n'était pas difficile de prévoir qu'on lui reprocherait de chercher un nouveau genre de succès et une popularité qui ne se refuse jamais aux opposants. Mais on ne connaît pas les secrets de la conscience, et il est permis d'hésiter avant de juger un homme dont tous ceux qui l'ont connu de près vantent la probité hautaine et le cœur délicat. Quoi qu'il en soit, les ouvrages que Beulé a réunis sous le titre général et satirique de *Procès des Césars,* ne seront peut-être pas son meilleur titre devant la postérité, qui n'entend pas le son de la voix de l'orateur, qui ne peut voir la malice du regard, ni saisir la finesse des sous-entendus. Avec tout cela, il put séduire aisément une assistance trop frondeuse pour lui reprocher ses épigrammes, et trop heureuse d'entendre l'éloge de la liberté dans une bouche qui savait s'arrêter à temps.

Quand la guerre de 1870 éclata, Beulé partit avec M. de Flavigny pour organiser les ambulances. Aux élections, il fut élu député avec une écrasante majorité : Angers n'avait pas oublié son enfant. Esprit souple, nous l'avons dit, habitué dès longtemps aux enseignements de l'histoire; à l'Institut, négociateur habile dans des discussions souvent difficiles, Beulé devait s'estimer de taille à jouer un rôle qu'il ambitionnait, par tempérament peut-être et certainement aussi par patriotisme. Dans les bureaux de la Chambre, on remarqua sa parole claire et prompte, sa facilité d'assimilation, son ardeur au travail; un discours heureux lui vint encore en aide au moment où les circonstances allaient changer le ministère et renverser la première présidence. Ses amis le forcèrent d'accepter le portefeuille de l'intérieur. On sait son rôle, comment et avec quelle dignité il sut sortir d'une position supérieure que les partis lui disputaient avec leur injustice habituelle. Beulé, habitué à régner sur des auditoires sympathiques, regretta plus d'une fois sans doute les échos de la salle de la Bibliothèque. Il eut ses jours heureux et ses heures de défaillance; il serait puéril de nier les unes et les autres. Mais, dans ce combat, son âme reçut plus d'une blessure dont il cachait fièrement la douleur; peut-être ont-elles avancé sa mort. Depuis plusieurs années, il se plaignait d'un état de faiblesse maladive. Les malheurs de la France l'avaient atteint profondément; il voyait l'avenir incertain, et son mal grandissait,

accru par cette mélancolie d'un patriotisme qui ne s'aveuglait pas. Il avait souvent ces avertissements qui n'éclairent pas toujours ceux qui les reçoivent les premiers. Symptôme sinistre, il se plaisait avec ses plus intimes amis à accuser la vie; lui, heureux des plus vrais bonheurs, il en était comme rassasié. On ne saura jamais les angoisses et les luttes de son dernier combat. Son visage n'en garda pas les traces, et dans la mort il avait repris son calme habituel. Dieu, qui entend les derniers battements d'un cœur, sait seul aujourd'hui si celui qu'il rappelait à lui a vraiment peu regretté de mourir.

Beulé a mérité le meilleur et le plus rare des éloges : il eut des amis. Aujourd'hui, on voit l'estime qu'il sut conquérir se manifester autour de sa mémoire, malgré les cris de haine sauvage de ces ennemis qui ne peuvent pas attendre pour se venger sur un cercueil, et qui se vantent de leur courage.

II

ART ITALIEN

ANTONIO DE BAZZI

SURNOMMÉ LE SODOMA

(1878)

Que de lieux en Italie on pourrait nommer où il serait doux aux amoureux du passé de finir de vivre! Que de silhouettes, chacune avec son charme historique et sa beauté qui n'est jamais banale, se dessinent précises dans le souvenir du voyageur! Du rivage de Cômo à la plaine de Pestum, des collines d'Urbino aux forêts de Porto d'Anzio, qui pourra proclamer la cité victorieuse entre tant de cités rivales?

Il en est une cependant vers laquelle le touriste retourne moins souvent, comme s'il respectait la solitude au milieu de laquelle elle vit retirée, et le silence qui s'est fait depuis quatre siècles dans ses murailles.

Entourée d'un cercle de collines qui semblent la saluer, elle dresse au milieu d'elles ses tours calcinées par le soleil, et au-dessus de ses tours brille comme un diadème le triangle d'or que la main de

Giovanni di Cecco posa sur le front de la cité de l
Vierge : — nous voulons parler de Sienne. — Entr
toutes ces villes italiennes du moyen âge, nulle n'
plus obstinément tenu à conserver son visage d'autre
fois, nulle n'a mieux défendu ses rides et son his
toire. Rien qu'à passer sous ces portes aux forte
herses, rien qu'à errer dans ces costarelles aux détour
favorables à l'embuscade, rien qu'à voir se dresser a
milieu des places et des rues ces hautes guérites d'o
l'œil du guetteur plongeait dans l'ombre des carre
fours, on comprend quelle fut la vie de ces rude
habitants qui, pendant trois siècles, tour à tour pa
triotes admirables ou révolutionnaires sans raison
semblaient avoir trouvé dans le métier de combattan
le seul but de l'existence.

Les hommes de notre âge s'arrangeraient mal, i
est vrai, de cette vie tourmentée, et cependant, ô fas
cination des noms que l'écho du passé nous envoie
parce que de ces ruelles, de ces forteresses sortaien
des guerriers qui s'appelaient Tolomei, Piccolomini
Salimbeni, quoique sous leurs pourpoints de velour
et sous leur cuirasse damasquinée ils fussent presqu
tous d'abominables coquins, parce que les vers de
poëtes les ont chantés, parce que le pinceau des ar
tistes les a vêtus, nous leur pardonnons, nous qu
n'avons plus à souffrir de leur tyrannie, nous qu
n'entendons plus les cris des victimes, et il ne nou
déplaît pas de retrouver intacts et formidables ce
antres de pierre d'où s'élançaient sur le pauvre popu

aire, qui savait du reste les attendre, les tenants de ces féroces aristocrates.

Et puis, d'ailleurs, n'y a-t-il pas dans ces récits, à grand fracas d'armes, plus de cliquetis d'épées que de sang répandu, plus de vantardise que de vraie vaillance? En aucun temps, les historiens d'Italie ne se gardèrent de hâbler. Se peut-il que ces innombrables sanctuaires de la prière, ces madones et ces saints dont les images s'étalent encore partout à Sienne, jusque sur les palais les plus sinistres; se peut-il que ce luxe de piété payé par les offrandes enthousiastes de chaque citoyen ne donnent pas un démenti à ces légendes belliqueusement fanfaronnes? En tout cas, il y avait temps pour tout; mais jamais les Siennois, soucieux de l'honneur de leur ville, n'oublièrent de respecter les monuments qu'élevaient, au gré de leur fortune, les vainqueurs et les vaincus. Cette vertu de civisme, ils l'avaient aux siècles batailleurs, et ils l'ont léguée à leurs pacifiques descendants. Aujourd'hui encore, Sienne est la ville d'Italie où l'on rencontre le moins de ruines. Le chemin de fer lui-même s'est contenté d'effleurer ses murailles, il n'a pas osé les franchir. Amants des jours d'antan, rêveurs qu'un vieux marbre enthousiasme, qu'un panneau d'or vermoulu émeut, c'est à Sienne qu'il ferait bon mener votre innocente vie!

I

A quels pensers se livrait Giovanni Antonio de Bazzi, lorsqu'en 1500 il entrait pour la première fois dans cette ville, qui allait devenir pour lui une seconde patrie? Il n'y venait chercher, sans doute, ni cette paix de l'âme que Dante vieilli demandait à tous les cloîtres de l'Italie, ni cette paix du travail qu'on ne rencontrait plus nulle part en Europe au quinzième siècle. Ce n'était pas non plus un politique, que ce jeune homme, et la police de Pandolfo Petrucci pouvait le laisser passer sans soupçon, sur la foi de son gai visage. L'ambition cependant le poussait au large, mais combien pacifique et complaisante à l'épreuve! Las de ne pas trouver plus vite sa place au soleil, cet impatient de vingt ans avait secoué la poussière de ses pieds sur le sol ingrat de son pays, et, plein de cette belle confiance de la jeunesse, il venait en Toscane à la suite de protecteurs comme on en trouvait facilement dans ces temps si différents des nôtres, car il suffisait alors de témoigner par quelque œuvre d'un mérite qui pouvait grandir, les Mécènes ne manquaient jamais. Ceux de Giovanni Antonio se nommaient les Spannochi; banquiers en renom, ils exerçaient non-seulement à Sienne, mais encore à Milan, même à Rome, une influence presque semblable à celle des premiers Médicis. Le cœur de leur protégé pouvait s'ouvrir à l'espérance.

Nous ignorons comment celui-ci leur donna la mesure de son avenir. Né à Vercelli, où son père exerçait l'infime métier de cordonnier, Antonio avait reçu d'un obscur artiste les premières notions de l'art de peindre. Cela n'offrait rien de rassurant, et le long apprentissage de sept ans, comme il en fallait faire alors, ne donnait pas même des gages plus certains de talent. Mais l'élève de Martino de Spanzottis s'était fatigué de son maître, et, après la mort de son père, libéré du joug de l'obéissance, sans remords et sans reconnaissance, il avait osé s'enfuir de Vercelli; cela promettait. Léonard de Vinci exerçait alors à Milan la royauté du génie. C'est à lui que le Bazzi était venu demander de compléter son éducation. Il en reçut, il tira de son commerce avec ses élèves et ses émules, comme Cesare da Cesto, Luini, des leçons, un profit dont l'artiste devait garder jusqu'à la fin l'ineffaçable souvenir. Rien ne s'est conservé des premiers essais du jeune Vercellien; mais ce fut sans doute à la suite de quelque peinture, dont suivant les coutumes reçues il fit hommage aux banquiers Spannochi, que ceux-ci l'emmenèrent avec eux en Toscane. Quelle aubaine pour leur patrie, et quel sujet de fierté pour eux s'ils avaient pu susciter un rival au Vinci; à ce Florentin d'autant plus odieux à tout Siennois qu'on pouvait moins lui contester sa grande renommée[1] !

[1] Disons ici que la critique ne permet pas d'attribuer à

La fortune savait ce qu'elle faisait pour le Bazzi; elle l'amenait à Sienne au moment choisi par elle.

Épuisée par une production de deux siècles, l'école des successeurs de Simone Memmi et d'Ansano di Pietro agonisait. Quand, autour d'elle, toutes les autres grandissaient ou se renouvelaient; quand Signorelli introduisait l'étude de la nature dans les ateliers jusqu'à lui restés, pour la plupart, fidèles aux types consacrés et aux vieilles méthodes; quand le Pérugin ne craignait pas d'orner le visage de ses madones de grâces terrestres et partout applaudies, l'école nationale s'obstinait à résister encore à des progrès qu'elle niait, à des changements qu'elle qualifiait d'impies.

Vainement les moins récalcitrants parmi les fidèles, comme Bernardino Fungaï, étudiaient les murs de la Libreria, où Pinturicchio venait de retracer les actes de la vie du grand Pie II, ils conservaient malgré eux les stigmates de leur éducation. Respect impuissant et fétichisme inutile même à Sienne; on voulait du nouveau. Comment sentir passer dans

l'élève de Spanzottis les fresques du palais Tizzoni à Vercelli. A quoi ne pousse pas l'envie de paraître perspicace? et parce que par respect, par reconnaissance peut-être pour un protecteur de sa famille, Giovanni Antonio, qui aimait à varier ses signatures, eut l'idée de mettre un jour au bas d'un de ses tableaux ce nom : « Tizzoni di Verze », il n'en a pas fallu plus aux yeux d'un admirateur trop zélé et mal averti pour déguiser un ouvrage du plein seizième siècle en pièce de début de Giovanni Antonio de Bazzi.

l'air ces bouffées qui soufflaient de Rome et de Florence, et n'en pas reconnaître l'influence revivifiante? Que dorment dans le tombeau les ombres de Duccio et de Segna; leurs concitoyens, leurs anciens admirateurs rougissaient maintenant de leur gloire vieillie dont l'éclat n'excitait plus la jalousie de personne en Italie. A ce moment donc, le Bazzi, présenté par un des plus gros personnages de la ville, entrait à Sienne.

II

C'est un don précieux que le discernement. Vasari prétend que Giovanni Antonio montra dès le début et sans vergogne sa nature fantasque et indépendante. En tout cas, il choisit ses protecteurs dans des moments lucides, et, à peine arrivé en pays étranger, il sut mettre à profit leur patronage. En ce temps-là, on citait parmi les plus habiles artistes de l'Italie un simple *intagliatore di legno*. Et c'était presque un honneur que de travailler avec Antonio Barili. Par les soins de Spannochi, le Bazzi obtint de la famille Savini la commande de deux tableaux dont le célèbre encadreur devait sculpter les bordures. Dès l'abord, voilà donc le nouveau venu classé et accepté comme l'eût été un compatriote, et il n'a plus qu'à se laisser aller au courant qui va porter son destin d'un flot si caressant.

Malheureusement rien ne reste des ouvrages que

le Bazzi exécuta dans cette première période de sa vie d'artiste. Mais la grande *Descente de croix* qu'il peignit pour une chapelle de San Francesco existe encore. Elle suffit pour donner une idée complète du talent du maître à ses débuts. Ce vaste panneau est resté une des plus belles, sinon la plus belle de ses œuvres. Non pas qu'on puisse louer comme chose bien nouvelle la composition de la scène, l'arrangement des groupes et le sentiment qui anime les personnages. Nature facile et facilement contente d'elle-même, Antonio ne s'ingéniait pas à paraître neuf; le vrai ne le tourmentait pas davantage. Venu de Milan avec une mémoire bien garnie de souvenirs, il en tirait sans périls, pensait-il, des arrangements, des airs de tête inconnus à Sienne, se fiant à ces emprunts pour se faire en terre étrangère une originalité incontestée. Mais ce qu'on doit louer, surtout lorsqu'on pense aux tableaux exécutés quelques années après, si lâchés d'exécution, qu'on peut dire qu'il les peignait *sotto la gamba,* c'est justement le fini du rendu. L'expression du visage des saintes Femmes et de la Vierge, quoique trouvée de pratique, est belle et touchante. Cela suffit pour donner à la *Déposition de croix* une place à part, une place d'honneur dans l'œuvre abondante du futur peintre de la Farnésine.

On cite encore comme datant de cette première année du séjour à Sienne, un charmant Tondo représentant la *Vierge adorant l'Enfant Jésus* entre saint Jean et saint Joseph, aujourd'hui dans le musée de

Sienne. L'influence lombarde y reste écrite tout entière et sans effort de déguisement, mais du moins cette influence retient encore le peintre sur la pente où il glissera plus tard. Elle oblige sa main, elle lui impose cette belle discipline de l'exécution, sauvegarde qui a protégé contre l'indifférence tant d'œuvres de médiocre invention, et à laquelle il eût été salutaire pour le Bazzi de rester plus longtemps obéissant.

Ces divers travaux commençaient à devenir de bonne garantie, et don Andrea Coscia de Naples les estimait déjà suffisants, puisque dès ce moment il passa traité avec le jeune Lombard pour la décoration du réfectoire de Santa-Anna-in-Creta, monastère olivetain à quatre milles de Pienza. Il se trouvait là six compartiments à couvrir de peintures. Elles sont aujourd'hui très-abîmées par l'éternel ennemi, le temps, avec ses acolytes, l'humidité et la sottise des hommes. La principale de ces fresques représente la *Multiplication des pains*. La composition en est un peu confuse; mais la figure du Rédempteur s'y montre imposante et pleine de ce charme inconnu aux Siennois, austère et gracieux à la fois, dont Luini avait révélé le secret à cet emprunteur que l'amour-propre ne gêna jamais. Si le couvent de Santa-Anna, moins en dehors des routes habituelles, ne demandait pas pour être visité trop de sacrifices au voyageur, les fresques que nous citons seraient mieux connues; on vanterait dans les Guides la

Pietà, la *Sainte Anne sur son trône*, les portraits des olivetains qui l'entourent; mais combien en compte-t-on, de ces audacieux qui s'aventurent en dehors des routes tracées? Combien en est-il qui se risqueraient à s'égarer du côté de Pienza, de cette ville étrange, sorte de Pompéi du moyen âge, une des plus curieuses et des plus saintes reliques de la vieille Italie?

Quoique cachée dans l'ombre d'un modeste monastère, l'œuvre d'Antonio ne pouvait y demeurer oubliée. Des liens de famille reliaient ensemble les maisons d'une même observance. Le supérieur des bénédictins du couvent de Monte-Oliveto avait donc entendu citer le nom de ce novateur dont les madones parlaient de piété dans une langue si aimable. Justement, en ce moment, il cherchait un successeur à Luca Signorelli qui venait de partir pour Orvieto, abandonnant sans pensée de retour le malheureux abbé et la décoration du grand cloître. Trouver ce remplaçant n'était pas chose facile. Comment croire qu'un jeune homme ferait si facilement l'affaire? Puis la commande était importante; il restait encore dans le cloître commencé vingt-cinq parois à décorer. Mais à la vue de la Santa-Anna et des prieurs qui l'entouraient, don Domenico prit confiance. Il faut tout dire : lui-même était Lombard, et sans doute enchanté de pousser un enfant du pays. Quant au Bazzi, il signa le contrat sans trembler. Pour salaire de cet immense travail, le peintre devait toucher à

peu près quinze cents lires de notre temps. A ce prix, on s'explique le grand nombre d'œuvres d'art que produisit le quinzième siècle en Italie. On s'explique en même temps le grand nombre d'amateurs qui les commandaient. Depuis, il est vrai, la valeur de l'or a changé, mais avec lui aussi les goûts élevés du public et même la modestie des artistes.

Les fresques de Monte-Oliveto sont demeurées longtemps ignorées. Depuis la renaissance de l'école mystique en Allemagne, on les connaît mieux en France, et elles ont repris un rang mérité dans la longue liste des grandes chroniques religieuses illustrées par les pinceaux des maîtres. Le couvent des olivetains, ce sanctuaire de l'art, est visité maintenant par tous ceux qui se piquent de curiosité et d'érudition. La photographie a répandu la copie de ses richesses dans tous les portefeuilles des amateurs, et le nom du Bazzi en est demeuré justement agrandi. Nous n'avons pas ici la place suffisante pour décrire les compositions par lesquelles notre peintre retraça la vie du grand saint Benoît; d'ailleurs, nos descriptions à la plume seraient impuissantes à captiver une attention que les yeux seuls sont chargés d'éveiller. Signalons cependant après, et avec tous ceux qui ont visité le Monte-Oliveto, les quatre fresques qui se trouvent aux angles du grand cloître : le *Départ de saint Benoit pour Rome*, la *Vocation des saints Mauro et Placidio*, surtout la *Tentation de saint Benoît* et l'*Incendie du Mont-Cassin par les Goths*.

Hélas! c'était là le dernier adieu du peintre lombard à sa première et à sa meilleure manière. Bien qu'il fût déjà permis de lui reprocher cette paresse d'ambition qui le laissait accueillir pêle-mêle, et comme pour aller plus vite en besogne, toutes les réminiscences, qu'elles lui fussent fournies par Léonard, par Luini ou par Pinturicchio; bien que la valeur des fresques que nous venons de citer en puisse être diminuée, on ne peut, sans déni de justice, se refuser à reconnaître la facilité de l'invention, le charme, la variété répandus sur tant de personnages de caractères si différents, en même temps qu'un goût particulier, une sorte de vocation pour composer les paysages, goût bien personnel cette fois et pour lequel il devait peu de reconnaissance à ses modèles habituels.

Peindre le portrait n'était pas un mérite très-original en ce temps, où la figure humaine elle-même semblait offrir aux copistes des types plus accentués et plus faciles à saisir. On ne peut dire qu'en cette partie de son art le Bazzi ait dépassé ni même égalé des maîtres puissants comme le Ghirlandajo; toutefois il était homme — on le voit à Monte-Oliveto — à les serrer de près, s'il l'avait voulu. Nous en trouvons un exemple dans cette scène où il s'est représenté lui-même tournant les yeux vers le spectateur, la chevelure tombant sur les épaules et la barrette posée à la mode du Sanzio. Figure aux traits vulgaires, mais expressive et vivante : elle suffirait à

montrer que ce qui a manqué au Bazzi pour atteindre les hauts sommets et s'y maintenir, ce n'est ni cette première éducation qui donne la science nécessaire, ni le sentiment qui le met en pratique, mais seulement le respect de son art, lequel, il faut bien le dire, se confond le plus souvent avec le respect de soi-même.

Le cloître de Monte-Oliveto étant achevé, le prieur voulut encore que Giovanni Antonio se chargeât d'embellir d'autres parties du couvent, comme le grand escalier, où il dut peindre le *Couronnement de la Vierge*, puis un *Jésus mort*, un *Portement de croix*, un *Christ à la Colonne*, et encore la *Fondation de l'ordre des bénédictins de Monte-Oliveto*. Dans tous ces différents sujets, on retrouve une imagination facile qui ne demandait seulement qu'à être dirigée par une attention moins portée à se laisser distraire en détails inutiles; trop d'ornements autour des figures, et plus mal à leur place sur ces figures elles-mêmes. Indifférence ou ignorance anatomique, plus choquante à côté des œuvres de Luca Signorelli. Malheureusement autour de lui personne ne l'avertissait. Les exemples ne pouvaient guère convaincre cet élève de Léonard, qui eût donné sans doute la science du peintre de Cortone tout entière pour le sourire de la Joconde, et si les bons moines se fussent avisés de conseils, il leur eût fermé la bouche par une de ces plaisanteries qui lui valurent son premier surnom de *Mattaccio*.

Ces remarques chagrines que la critique moderne ajoute aux reproches de Vasari ne se trouvaient pas sur les lèvres des moines de Monte-Oliveto. Ils vantaient à tout venant le panégyriste de saint Benoît, et les commandes ne manquèrent pas au peintre lorsque la liberté lui fut rendue. Après avoir peint une grande fresque dans la chapelle du château de Trequanda, appartenant aux Sozzini, il revint à Sienne, où sa bonne étoile le ramenait encore au moment opportun.

III

Antonio Bazzi venait de finir, pour le couvent de San-Francesco, la grande *Descente de croix,* que l'on voit aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Sienne, lorsque Agostino Chigi arriva dans cette ville. C'était un nouveau protecteur qui succédait aux Spannochi, mais bien autrement puissant. Suivant la coutume du temps où, comme nous l'avons dit déjà, la richesse imposait des devoirs particuliers, le fameux banquier de Jules II exerçait sur les artistes une sorte de patronage princier. Ceux que leurs talents mettaient en évidence, ceux surtout qui lui fournissaient le moyen d'insinuer : « C'est moi qui l'ai su découvrir », pouvaient tout espérer de sa bienveillance et de son orgueil. Il entendit parler du Bazzi, de sa facilité, qu'on disait merveilleuse, et en même temps de son humeur gaie et originale; et

comme il songeait alors à se faire bâtir un palais digne du rang qu'il avait conquis, comme il aimait à dépiter les envieux, comme il aimait à rire, le Bazzi lui parut l'homme de ses rêves. Il lui proposa de l'emmener à Rome. On pense bien que l'artiste ne se fit pas prier deux fois. Il partit avec Chigi.

Nouvelle chance. Giovanni Antonio croyait travailler pour un prince de la finance, et cela suffisait à enfler son amour-propre, et voilà qu'un pape le saisit au passage et lui ouvre son Vatican. Jules II écarte Chigi et confisque la liberté de cet inconnu qu'on lui avait imprudemment vanté. Lui aussi se faisait construire une demeure. Il la voulait digne de la tiare et digne de lui. Le Bramante dirigeait tout; architecte et intendant, il dessinait les plans et choisissait les décorateurs. Une cohorte d'artistes l'entourait et lui obéissait. Déjà l'or et l'azur se mariaient en gracieux entrelacs sur les voûtes où le grand Pérugin commençait à peindre ses saints personnages, et c'est à côté du célèbre artiste que, du premier pas, va venir se placer Antonio Bazzi. Sur l'ordre du Pape, Bramante lui confia l'ornementation de la salle della Segnatura.

Vasari prétend que, au lieu de se mettre à l'ouvrage, le Bazzi se livra tout d'abord « à son goût habituel pour les extravagances qui troublaient sa cervelle », et qu'une défaveur en résulta dont il allait promptement sentir les marques. Les faits démentent, ce semble, ces allégations du chroniqueur hai-

neux qui a fait tant de tort à la réputation du pauvre artiste, et il reste des efforts tentés par ce dernier des traces suffisantes pour le justifier. La vérité est que Raphaël venait d'arriver à Rome.

Recommandé par la duchesse d'Urbin, poussé par le tout-puissant Bramante, Raphaël, dont tant d'œuvres charmantes répandaient au loin le nom et presque la gloire, Raphaël, enfin, avec toutes les séductions de la jeunesse, de la modestie et du génie, avait été présenté à Jules II. Sur la vue de quelques esquisses, le fougueux pape, — qui s'y connaissait, — s'enthousiasma, et, avec la décision qu'il apportait dans tous ses projets, il ne voulut plus entendre parler que de Raphaël. Peu lui importait d'être brutal et même injuste : ce fils du batelier de Savone ne se piquait pas de belles manières. On paya le Bazzi, le Pérugin et leurs acolytes, — c'était assez pour leur ôter le droit de se plaindre, — et on les mit à la porte du Vatican. Après tout, on ne peut pas accuser trop haut ce tyran auquel la postérité doit la *Dispute du Saint-Sacrement*.

Des essais du Bazzi, il reste encore dans les chambres vaticanes les arabesques qui entourent les quatre célèbres figures de Sanzio, et le Tondo placé au milieu de la voûte où sont représentés des amorini supportant les armes de Jules II. On lui attribue encore huit petits sujets historiques et mythologiques d'un effet purement décoratif, jetés au milieu des rinceaux. De tout cela, personne ne se souvient ni ne s'informe

en face de Raphaël; il est bon, toutefois, pour la mémoire du sacrifié, de noter que le bon et grand fils de Giovanni Santi ne trouva pas les œuvres du Bazzi indignes de servir de cadre aux quatre compositions qu'il méditait. Il les fit respecter des muratori en même temps que, dans les mêmes lieux, il leur prescrivait de conserver les fresques de son maître Pérugin.

Que dut penser Chigi de la manière d'agir et de la clairvoyance de son souverain? Est-ce pour protester contre une insulte imméritée qu'il donna au Bazzi une chambre de son palais de la Longara, en lui disant : « Venge-toi ici »? L'affirmation éveillerait quelque doute. Déjà la Farnésine était bâtie tout entière. Déjà au rez-de-chaussée s'ouvraient sur les jardins de grandes galeries dont les parois et les voûtes attendaient la main des artistes, et c'est dans une petite salle du premier étage, dans des appartements réservés, que le Mécène humilié aurait prétendu prouver le cas qu'il faisait, lui, de son protégé, et montrer ce que celui-ci eût été capable d'exécuter au Vatican! Chigi, nous le croyons, savait déjà certainement à quoi s'en tenir sur la valeur des deux rivaux, et il n'offrait en somme à son favori méprisé qu'une assez douteuse consolation.

Nous ne sommes pas de ceux qui, au sortir de la chambre où le Bazzi a peint les *Noces d'Alexandre,* se laissent aller à rapprocher l'auteur de cette fresque du peintre de la *Galatée*. N'exposons pas si facile-

ment nos favoris à des comparaisons trop dénuées de préjugés. Elles sont dangereuses pour tout le monde.

Et d'abord la proportion énorme que le peintre a donnée à ses personnages dans cette composition, proportion tout à fait illogique dans une chambre basse et étroite, choque à la fois le bon goût et le bon sens. Il ne suffit pas, pour faire excuser cette erreur, de signaler une certaine beauté répandue sur la figure d'*Alexandre offrant sa couronne à Roxane.* Aussi bien pourrait-on trouver que la jeune épouse le cède en vénusté à son époux. On conviendra de plus qu'elle est singulièrement assise sur le bord de son lit d'hymen; que les Amours qui l'entourent se livrent à une gymnastique peu rationnelle en un pareil lieu, et que ces petits dieux sont assez mal bâtis. Et puis, quelle importance gênante est donnée aux suivants et aux suivantes d'Alexandre et de Roxane! Il y a là une figure de jeune homme, quelque Éphestion, que certainement Alexandre n'eût pas laissé entrer avec lui dans la chambre de sa fiancée, si, en se retournant, il se fût aperçu de son costume. La fantaisie ne sert pas de passe-port légal à l'absurde, et elle ne suffit pas ici pour lutter avec la poétique de Raphaël, toujours en si bons rapports avec la raison.

On ne peut guère porter un jugement bien motivé sur la fresque représentant la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, tant l'humidité et les restaura-

tions ont conspiré contre cette seconde composition. Ce qui en reste suffit à montrer que le Bazzi, déjà atteint du mal qui allait vicier son talent, travaillait avec une insouciance croissante, et s'inquiétait peu de progresser. Avait-il mesuré avec découragement la force des grands hommes qui l'entouraient à Rome, et se sentait-il vaincu d'avance? Il y a loin pour la délicatesse, l'ingéniosité et le scrupule de l'exécution, pour la fraîcheur et le naturel du sentiment, des fresques de Monte-Oliveto à celles du Trastevere. Ce sont les plus faibles ouvrages du Bazzi qui ont fondé sa réputation; ce sont les moins connus qui la justifient.

Les tableaux que le Bazzi exécuta pendant le reste de son séjour à Rome, tels que certaines madones du palais Borghèse et une *Lucrèce* du musée de Turin, échappent pour la plupart, vu leur médiocre beauté, à l'attention des visiteurs. Du reste, jusqu'à son retour à Sienne, en 1510, l'artiste n'entreprit rien d'important, et il semble que, sans résistance, il se soit laissé ramener en Toscane. Chigi n'espérait plus rien de son protégé.

Et cependant Giovanni Antonio parfois se réveillait. Ces jours-là, il retrouvait son amour de l'art et sa conscience d'artiste. Ces jours-là, il exécutait cette *Vierge glorieuse* qui est aujourd'hui dans la galerie de Turin, et ce *Christ à la Colonne* dont les restes, suffisants pour motiver l'admiration persévérante de ses mandataires religieux, ont été transportés du

cloître de San-Francesco à la galerie des beaux-arts de Sienne.

En somme, c'était un paresseux assez travailleur que le Bazzi. Chez lui la main ne chômait pas, mais l'imagination aimait trop à se reposer. Il n'était pas nécessaire de se fatiguer beaucoup, on peut l'avouer, pour peindre des bannières, des chars à tout usage, et la verve de l'artiste devait s'éteindre dans la monotonie de ce nouveau commerce trop facilement consenti.

IV

Les admirateurs de Bazzi, et il y en a beaucoup, surtout en Italie, ne se laissent pas influencer par les plus légitimes critiques et maintiennent leur favori au rang de maître de premier ordre. Devant ses ouvrages les moins excusables, ils trouvent matière à des éloges toujours aussi chaleureux. C'est ainsi que les peintures exécutées à Sienne en 1518, pour l'oratoire de San Bernardino, semblent valoir pour eux celles de Monte-Oliveto. Ils en louent les heureux arrangements et jusqu'au dessin. Nous sommes moins indulgents et ne craignons pas de ranger le *Couronnement de la Vierge,* la *Visitation,* la *Présentation au Temple,* l'*Annonciation,* bien qu'elles puissent compter parmi les plus importantes compositions de Bazzi, dans le nombre de celles qui témoignent le plus de l'affaiblissement progressif de son

talent. On se lasse de retrouver dans le temple de Jérusalem ces femmes au type énervé et monotone qui semblent sortir de la chambre de Roxane ; on se demande à quoi bon ces épisodes sans intérêt, toujours les mêmes, au ciel et sur la terre, au milieu desquels se noie le sujet principal ; et enfin on cherche vainement à travers tous ces murs et toutes ces draperies un contour, un accent capable de prouver cette probité d'examen, cette émotion d'artiste à la vue de la nature, sans laquelle la facilité de main se dépense en pure perte. Là où il n'y a pas de naïveté, il n'y a pas de dessin.

Jusqu'en 1525, l'histoire perd à peu près de vue le Bazzi ; les voyages qu'il fit à Reggio et à Parme, et qui expliqueraient sa disparition de Sienne, paraissent peu probables; du moins on ne trouve aucun ouvrage dans ces villes pour confirmer les suppositions de certains auteurs, lesquels ne peuvent prendre leur parti de rester dans l'inconnu. Mais en 1525 nous retrouvons notre artiste. Il est à Sienne, il peint pour la compagnie de Saint-Sébastien une bannière, qui est restée un de ses plus célèbres ouvrages. On la voit aujourd'hui à la galerie des Offices, à Florence.

Il ne faut chercher dans ce tableau ni vérité historique ni vérité de mouvement; le pieux soldat vieilli sous les armes est représenté sous les traits d'un adolescent soucieux, même dans l'agonie, de bien rhythmer ses poses. Mais on ne peut nier la grâce de la figure. Il ne faut pas oublier que la convention, en

pareils sujets, faisait partie des ressources employées par la plupart des artistes de la Renaissance. Ils retraçaient le plus souvent des types qu'il eût été imprudent de varier, et nos exigences modernes de raison et d'imprévu leur paraissaient, peut-être justement, fort injustes. La couleur du *Saint Sébastien* est un peu triste, le fond de la scène est encore encombré de détails inutiles, mais l'ensemble est empreint d'une suavité suffisante pour faire comprendre les cris d'admiration dont les Siennois contemporains du Bazzi, habitués aux roides figures de leurs vieux maîtres, saluèrent l'apparition de l'élégant martyr.

Au milieu des fureurs de la guerre civile, Sienne prétendait rester la cité pieuse, la cité de la Vierge. On se bannissait, on se tuait, mais on chantait des cantiques. Dans l'intervalle des émeutes, les combattants se pressaient au pied des autels ; ils y venaient en compagnies organisées, chacune avec son signe habituel de dévotion, chacune avec son amour-propre jaloux. C'était à qui posséderait le plus beau drapeau, la plus belle barra ; — on sait que c'est le nom qui se donne encore en Italie à ces corbillards portatifs sous lesquels le cercueil des défunts s'en va rejoindre sa dernière demeure. — Le Bazzi fut chargé de couvrir de sujets pieux une de ces barra. Il retrouva avec elle un nouveau succès d'artiste et de dévot, et cette barra devint aussi célèbre que le *Saint Sébastien*. Déposée encore aujourd'hui dans l'église de la

Compagnie des saints Jean et Janvier, on l'y avait oubliée; elle mérite, dit-on, sa vieille réputation.

A peu près dans le temps où il exécutait ces ouvrages qui paraîtraient infimes aux artistes de notre temps, le Bazzi achevait, dans l'église Saint-Dominique, la chapelle de Sainte-Catherine. C'est là que se voit le fameux *Svenimento* qui est estimé le meilleur titre du peintre à la faveur de la postérité.

On sait de quelle sorte de piété amoureuse on entourait la patronne de Sienne, non-seulement dans sa ville natale, mais encore dans toute l'Italie. Retracer son histoire, c'était donc l'honneur le plus grand que la cité de sainte Catherine pût offrir à un artiste.

Si la gloire d'un morceau d'art est le signe le plus certain de sa valeur, il faudrait estimer l'*Évanouissement de sainte Catherine* comme un des chefs-d'œuvre de la peinture. Pour le vanter, Vasari oublie son parti pris, et les historiens qui l'ont suivi répètent à l'envi ses éloges en les exégérant. La critique moderne est plus libre, et, en face de l'enthousiasme du passé, elle prétend exercer son droit de contrôle. On demeure à peu près d'accord aujourd'hui que le *Svenimento* ne vaut pas sa réputation. On trouve que la pose de la sainte ressemble à celle d'une malade qui succomberait à une défaillance vulgaire. C'est la pâmoison du corps, non celle de l'âme. Dans son groupe de l'*Extase de sainte Thérèse,* à Sainte-Marie-Victorieuse, sur le Quirinal, le Bernin, qui

n'était pas un mystique, sut se montrer bien autrement intelligent des mystères de l'amour divin.

Et l'on ne peut pas alléguer ici que le Bazzi s'est arrêté à mi-chemin de l'expression, de peur d'allier les choses de la terre aux choses du ciel et de paraître confondre des sentiments si dissemblables. On sent, on voit ici que nulle prudence n'a enrayé son envie d'audace, que nul respect ne lui a fait voiler les enivrements de cette âme dilatée par les caresses d'un Dieu. Pour me servir d'un vilain mot moderne que le dix-neuvième siècle se devait à lui-même d'inventer, l'artiste a peint de chic des émotions dont il ne s'embarrassait guère de sonder la profondeur sainte, et son œil indifférent ne se tournait pas vers l'autel pour y trouver sur des visages pieux un reflet de cette lumière qui transfigurait le visage de sainte Catherine. Il y a loin, dans l'ordre moral et même esthétique, d'une *Vision de Fra Angelico* au *Svenimento* d'Antonio Bazzi.

Sur les parois contiguës, l'artiste devait reproduire la *Communion mystique de sainte Catherine* et *Sainte Catherine regardant monter au ciel l'âme d'un criminel décapité.*

Moins célèbres que le fameux *Évanouissement,* ces deux fresques ne méritent pas l'oubli où les laisse d'ordinaire le visiteur trop prévenu. Elles pourraient compter parmi les meilleures compositions du peintre. Il est impossible de les étudier sans sympathie comme aussi sans colère, tant l'artiste s'y montre

à la fois capable du bien et du mal. Que manque-t-il en effet à cette scène du *Supplice* pour être une œuvre complétement belle? On sent courir parmi la foule la terreur et la pitié. Un effort encore, et la figure du moine qui soulève la tête du criminel touche au sublime : un peu de réflexion, et le personnage saint, principal acteur du drame, reprend la place que lui enlève un insupportable comparse chargé d'évoquer ces grâces, d'autant moins à leur place que celui qui les déploie piétine dans le sang. Mais cet effort, Bazzi n'a pas voulu le dépenser; cette réflexion, il n'a pas songé à la faire, et le jugement s'arrête incertain entre l'éloge qu'on est tout prêt à formuler et le blâme que mérite une impardonnable mollesse.

Comment se fait-il que dans le temps même où il venait de terminer ce grand travail de San-Domenico, l'artiste, tombé malade, ait été obligé d'entrer à l'hôpital de Santa-Maria-Nuova de Florence? Le bruit de sa réputation, évidemment, n'avait pas franchi les murs de la cité toscane; il n'y comptait pas d'amis, et ses économies ne le mettaient pas, il paraît, à l'abri d'une pareille humiliation. On ignore ce qu'il était venu faire à Florence : peut-être réchauffer sa verve, dont il devait sentir l'épuisement, au contact d'Andrea del Sarto et de Michel-Ange. Il en partit bientôt pour retourner à Sienne. Fidèle admiratrice, la municipalité donnait encore au peintre, pour qu'il la décorât, la grande salle du

Palazzo publico, qu'on appelle la salle *delle Ballestre.* Il y peignit *Saint Victor* et *Saint Ansano,* puis peu après *Saint Bernard de Tolomei,* grandes figures traitées avec cette désinvolture de main qu'on ne saurait absoudre, même dans des œuvres décoratives. Si on les regarde avec une sorte de complaisance, c'est que se retrouve, au milieu des défaillances de l'artiste, ce sentiment de la beauté et du style qui appartient à l'école italienne tout entière à cette époque heureuse, et dont les négligents portaient, comme malgré eux, le bienfaisant reflet.

Est-il nécessaire de citer ici tant d'autres ouvrages qui remplissent encore aujourd'hui les églises et le musée de Sienne? Nous n'avons pas prétendu dresser dans cette notice une liste complète des œuvres du Bazzi, elle serait trop longue. Nous passerons donc sous silence la chapelle de Saint-Jacques à San-Spirito et toutes ces madones dont il peignit l'image sur tant de palais, et dont les traces elles-mêmes ont disparu. Nous ne parlerons pas de cette double *Résurrection* dont l'une appartient au musée de Naples et dont l'autre est restée à Sienne, dans la chambre du Gonfalonier; ni du *Sacrifice d'Abraham,* du Dôme de Pise, tableau qui eut les honneurs du voyage de Paris en 1811; ni même de cette *Ève* charmante, débris d'une fresque exécutée pour la Compagnie de Sainte-Croix, maintenant au musée de Sienne. Trop souvent on trouverait à répéter les critiques et les regrets qu'inspirent les productions de l'artiste à partir

de son retour de Rome, et il est difficile de se plaire à étudier longtemps un peintre qui, comme le dit cette fois justement l'impitoyable Vasari, semblait faire profession de mépriser l'étude.

Nous ne suivrons pas le Bazzi dans ses divers voyages chez le prince de Piombino et chez Lorenzo di Galeotto de' Medici à Volterra, non plus qu'à Pise et à Lucques. La plupart des ouvrages qu'il exécuta dans ces villes n'existent plus, et il ne paraît pas qu'on doive le regretter dans l'intérêt de la gloire de l'artiste. Au reste, il était déjà vieux, et sa santé ne lui permettait plus, par des efforts nouveaux, de rappeler l'attention qui s'en allait maintenant à ses rivaux : le Beccafumi et le Pacchia. Il mourut à Sienne en 1549, Vasari dit à l'hôpital, mais cela ne paraît pas prouvé.

Ce ne serait pas la seule invention ou la seule erreur du chroniqueur. Le Bazzi a été de la part de Vasari l'objet d'une haine particulière dont on ignore la cause, mais qui est trop visible pour ne pas rendre très-suspectes la plupart des accusations que l'écrivain florentin porte contre celui qu'on pourrait appeler le dernier des peintres siennois. Nous ne prétendons pas qu'il créa tout dans le récit des folies dont il accompagne la vie du Bazzi. Impossible également de nier que celui-ci ait porté devant ses contemporains le triste surnom qui a presque fait oublier son véritable nom. Il ne paraît pas cependant prouvé qu'il l'ait véritablement mérité. Tout proteste, sinon

en faveur de la dignité de sa vie, du moins contre la tache infamante dont on a voulu le salir. Marié, père de famille, patronné par toutes les familles nobles de Sienne, appelé à décorer les chapelles et les églises, Bazzi, dont toutes les peintures, les plus faibles même, respirent la piété, Bazzi semble aujourd'hui avoir porté trop longtemps le poids des vilaines anecdotes de Vasari. Il n'est pas jusqu'à la forfanterie avec laquelle il acceptait, il osait signer même le surnom de Sodoma, qui ne paraisse un signe presque certain de l'innocence de l'accusé. Mais de tous les surnoms que le Mattaccio aimait à porter, ce dernier paraît être le seul qu'il eût incontestablement le droit de revendiquer.

Nous n'avons pas prétendu redire les différents incidents d'une vie qu'on trouve tout entière dans le Vasari annoté, et mieux encore dans l'excellente étude que M. G. Frizzoni a publiée dans la *Nuova Antologia*. A quoi bon rééditer des documents qui sont aujourd'hui dans toutes les mains? Nous n'avons voulu qu'essayer de porter un jugement sur un homme que l'on maintient encore aujourd'hui au rang des maîtres, et qui eût mérité cet honneur par des qualités incontestables de fécondité et de grâce s'il fût parvenu à vaincre les défauts auxquels il préféra s'abandonner. En art, il ne s'agit pas de produire beaucoup. Il eût mieux valu pour le peintre lombard qu'il disparût de l'histoire au sortir du couvent de Monte-Oliveto; sa mémoire profiterait

de tout ce que la mort eût dérobé à sa stérile fécondité.

Ajoutons cependant quelques réserves aux critiques que nous avons cru devoir porter contre un artiste que nous jugeons peut-être plus sévèrement parce qu'il nous a toujours semblé trop vanté. Bazzi porte la peine de certaines fautes au delà peut-être de ce qu'elles lui peuvent mériter. Trop indifférent, comme nous l'avons dit, au fini même de ses meilleures compositions, il ne le fut pas moins à l'emploi des couleurs dont il se servait pour les exécuter; de là l'obscurcissement et la froideur de tons répandus sur la plupart des ouvrages de ce maître dont ses rivaux eux-mêmes se plaisaient à vanter le brillant coloris. Le temps n'a pas dû lutter longtemps contre les précautions de sa victime. Il avait en elle un complice. Puis sont survenues les restaurations; on sait ce qu'elles produisent encore de nos jours; elles faisaient bien pis il y a un siècle. On reste quelquefois confondu de ce qu'elles ont pu impunément oser. La plus grande partie des fresques du Sodoma a succombé sous leurs atteintes, et ce n'est pas sans quelque scrupule qu'on se laisse aller à diminuer la valeur d'un artiste contre lequel tant d'ennemis ont conspiré tour à tour.

Nous venons de montrer qu'on avait arbitrairement rattaché le Sodoma à l'école de Sienne. S'il lui appartient, en réalité, c'est seulement par son influence sur les jeunes peintres autochthones qui, sans

lui, confinés dans les murailles de la vieille cité, se fussent attardés à reproduire les errements des successeurs dégénérés de Duccio. Le Beccafumi et le Pacchia se laissèrent séduire, et, comme leur modèle, ils tournèrent les yeux vers Milan. Combien de leurs ouvrages semblent inspirés par la vue de ceux de Luini et des autres satellites du grand astre déjà disparu depuis longtemps dans les brumes de France! Que d'élèves ignorés de lui dont Léonard pourrait réclamer la reconnaissance! Cependant c'est par le Bazzi qu'ils apprirent à l'imiter, et c'est le Bazzi seul qu'ils crurent copier. Disons qu'ils ne furent pas de beaucoup inférieurs à leur maître. Il y a telles fresques du Beccafumi, comme la *Mort de la Vierge* à San-Bernardino, tel tableau du Pacchia, comme l'*Annonciation* du musée de Sienne, qui figureraient avec honneur dans la liste des œuvres du Sodoma. Cette soumission de ressemblance ferait grand tort à leur réputation, si l'on n'était convaincu que, sans cette humilité, ils seraient peut-être restés tout à fait inconnus. Ce sont des artistes de reflet, mais ce sont cependant encore des artistes. Le Beccafumi fut même quelque chose de plus, et le jour où il donna les dessins des *graffiti* qui décorent le pavé de la cathédrale de Sienne, il sortit des rangs des imitateurs. Ce jour-là, il est vrai, il quittait le pinceau pour la pointe de fer, et le dessinateur abdiquait son métier de peintre; cependant, sans la venue du Bazzi à Sienne, eût-il été de force à s'élever si haut? et,

lorsque ce maître vieilli entendait les éloges dont on saluait l'œuvre de son successeur, n'avait-il pas le droit de dire aux admirateurs : Cela est nouveau, cela est beau; mais le Sodoma y est bien pour quelque chose?

Rejets d'une veine épuisée, le Pacchia et le Beccafumi n'eurent pas même de successeurs. L'école venait de rendre son dernier soupir. Eût-elle vécu d'une plus longue vie, sans cette infusion d'un sang étranger que le peintre lombard lui fit accepter si vite? Le Sodoma est-il la cause d'une mort qui se fût fait attendre plus longtemps sans lui? Il peut en repousser la responsabilité. L'Italie n'en pouvait plus. Après cette magnifique éclosion qui dura deux siècles, couronnée par l'apparition de Raphaël et de Michel-Ange, elle allait retomber dans une longue période de stérilité; elle avait droit au repos. Pas plus que les hommes de génie ses contemporains, le Sodoma ne précipita une chute sans doute inévitable, et l'on peut ajouter qu'il n'était pas de taille assez haute pour mériter qu'on le rangeât parmi les pères de la décadence.

RAPHAEL

LA VIERGE AUX CANDÉLABRES

(1878)

Un historien de Raphaël, plus concis que Quatremère et Passavant, mais peut-être moins clair dans ses définitions que ces deux écrivains, partant moins utile, classait ainsi dans un de ses livres les différentes ascensions du génie du grand peintre d'Urbin : « Raphaël eut trois manières : la première, dans laquelle il imite son maître ; la seconde, dans laquelle il le surpasse ; la troisième enfin, dans laquelle il se surpasse lui-même. »

Cela est bref, dogmatique et plus ingénu qu'ingénieux. Pour nous, audacieux aussi à notre façon, nous affirmerions volontiers que, dès ses premiers tableaux, Raphaël donna sa mesure, et que le peintre de la *Transfiguration* n'est pas plus grand que le presque adolescent qui traçait à vingt-cinq ans, sur les murs des salles Vaticanes, ce poëme en quatre chants, le plus beau qui soit sorti de la main des hommes, et qu'on appelle la *Chambre de la segnatura*. Raphaël a subi, nous en convenons, la loi iné-

vitable des milieux, et, sur la vue des œuvres de son contemporain Michel-Ange, il a modifié son style et grossi ses formes. Il ne s'est jamais dépassé; il suffisait pour nous et pour lui qu'il restât égal à lui-même. Toutefois, il est vrai de le dire, on peut suivre sur les différentes pages de son œuvre la trace des impressions qui, avec l'âge, venaient modifier les inclinations de son âme. Ainsi, on le voit passer des attendrissements de la foi, qui lui inspirent ses premiers et gracieux hymnes à la Vierge Mère, aux plus viriles adorations du chrétien qui a regardé son Fils face à face; il va de l'idylle à l'ode; et, des prairies de la terre, où il s'est arrêté longtemps à regarder la Sainte Famille, il monte jusqu'à l'empyrée, et là, d'un œil hardi, il contemple dans son nuage d'or la femme glorifiée qui a donné naissance à un Dieu. A mesure qu'il avance dans sa brève carrière, il devient plus volontiers le portraitiste de la Reine des cieux. Le jour vint où il n'avait plus rien à nous apprendre sur sa beauté, et, après cette séance où il la vit poser devant lui entre saint Sixte et sainte Barbe, son rôle étant fini, et le dernier mot de la ressemblance divine étant dit, il mourut, et personne après le Sanzio n'a plus reçu les confidences du ciel.

Mais avant d'arriver à ce dernier effort du génie, que d'essais grandioses, que de tâtonnements dans le sublime! Avec et avant la *Vierge de Dresde,* rappelez-vous, dévots, la *Madone alla Sediola,* et enfin cette première vision du visage triomphant de Ma-

rie, — dont nous allons vous parler, — la *Vierge aux candélabres.*

Oui, c'est bien vraiment là le premier verset de la litanie de la victoire. *Regina angelorum,* salut! Vous voilà radieuse et calme, portant dans vos bras l'enfant promis et gardé désormais à votre amour de mère. Plus de prophéties pour traverser votre cœur d'un glaive et mouiller de pleurs ces yeux qui souvent, sur la terre, n'osaient plus regarder l'Homme de douleur caché dans ce petit enfant. Il est à vous maintenant, ce fils adoré à travers tant d'épreuves. Gardez-le sur vos bras, ô gardienne de toutes les consolations! Que de mères ont besoin ici-bas de vous voir heureuse après l'agonie du Calvaire! *Regina consolatrix,* salut.

Elle émerge de l'ombre profonde qui sert de rideau aux clartés célestes. Avec son beau sourire, candide comme une jeune fille et majestueuse comme une souveraine, elle abaisse son regard jusqu'à ses fidèles. Deux anges lui font escorte. Ils ont pris à l'autel les flambeaux de l'office éternel qui se chante aux cieux, et non pour éclairer les traits de leur reine, mais comme signe des honneurs qui lui sont dus, ils les porteront à ses côtés jusqu'à son retour au ciel.

Avec la puissance de son génie, Raphaël a transformé, agrandi la tradition; il n'est pas le premier qui nous ait montré Marie dans cet appareil vainqueur, entre ces torchères et ces séraphins. Cependant, nul autre avant lui n'avait su donner à cette

scène, tout en la peignant pieusement, mais suivant des règles hiératiques et presque invariables, ce je ne sais quoi de révélé, de génial, d'intraduisible par des mots, qui s'adresse soudain au cœur, ce je ne sais quoi enfin qui transforme en lignes, en beautés imprévues les plus habituelles reproductions des scènes et des types consacrés.

Raphaël est tout entier dans la *Vierge aux Candélabres*. Est-ce à dire qu'on ne puisse signaler des taches et des défaillances sur cette toile admirable ? Il est superflu d'exagérer ici l'éloge et de sembler ne pas voir ce qui ne tromperait pas l'œil du plus simple connaisseur. Non, tout n'est pas à la même hauteur dans cette œuvre d'où émanent de si nobles et si indéniables émotions. Le maître, on pourrait l'induire d'un examen attentif, s'est contenté de peindre la tête de la Vierge, peut-être aussi celle de l'Enfant. Il a laissé à des mains étrangères le soin d'achever les autres détails. Quand il avait dit le nécessaire, il s'arrêtait ; dans cette vie si surchargée de travail et de projets, il lui fallait aller au plus pressé. Peu lui importait que J. Romain ou Lucca Penni exécutassent après lui le manteau ou les draperies de la Vierge et des anges. Nul ne s'y tromperait en constatant la faiblesse de certaines touches, impuissantes à affaiblir la beauté de l'ensemble ; l'œuvre resterait signée de son nom ; il n'appartenait qu'à lui seul de la concevoir et d'y poser le sigillum de son génie.

On a dit en regardant les têtes des anges, faibles ébauches noyées dans la splendeur des parties achevées, qu'elles avaient été ajoutées après coup et qu'elles nuisaient plutôt à l'admiration qu'elles n'y ajoutaient. Ce conte a fait fortune; il a été recueilli avidement par les ramasseurs de tous les anas qui se groupent autour d'un grand nom. Quant à nous, il nous paraît insoutenable. Qui donc eût osé ajouter à la composition d'un maître entré dès longtemps dans l'indiscutable éclat de sa gloire? Quel élève eût à ce point manqué à la religion de ses souvenirs et de son amour? Raphaël était adoré de ses disciples et vénéré par eux comme un demi-dieu. La profanation eût excité cent protestations dont l'écho serait parvenu jusqu'à nous. En outre, ces anges, qu'on le remarque, donnent une sorte de rhythme plus riche à cette composition, qui resterait amaigrie de leur disparition; il est facile de s'en convaincre en regardant la gravure exécutée par M. Bridoux, qui osa les supprimer. Ingres, qui connaissait si bien l'art des vides et des pleins, ne lui pardonna jamais cet acte de liberté ou d'obéissance, et les artistes eussent partagé presque tous son irritation.

Ce qui prête à la critique et aide aux suppositions vient non de l'embarras, de l'étouffement de ces personnages si rapprochés dans l'étroite embrasure d'un tondo, mais bien plutôt de la faiblesse comparative de pinceau, qui ne permet pas aux critiques de reconnaître sur la figure des anges la main du maître.

Heureux de se montrer sévère envers les œuvres vantées d'un concert unanime, ils s'emparent de ce petit coin du tableau et s'y donnent libre carrière. De là à nier l'authenticité ou à diminuer considérablement la valeur de l'œuvre, il y a une route facile et séduisante : la passion les y pousse tout bas, et les badauds, pressés de se déguiser en gens experts, font écho à leur dangereuse ignorance.

Ce qui est indéniable, c'est qu'à travers les années la *Vierge aux Candélabres* a reçu plus d'une injure; elle a souffert pis encore, elle a été restaurée : la tête donatellesque du Bambino a subi les mortelles atteintes des médecins d'Italie. Leurs méthodes favorites sont ici bien reconnaissables ; intrépidement ils attaquent l'endroit malade, y redoublent leurs picotages minuscules, et, pour dissimuler une franche applique de ton, toujours reconnaissable quoi qu'on fasse, ils plongent au delà des limites du mal leur détestable cure. Cela ne saute pas à l'œil, mais cela amollit, efface le jet primitif de l'exécution et étend son ombre jusque sur l'émail des endroits respectés.

Les anges ont donc été repeints presque entièrement. Le corps du petit Jésus a été nettoyé à fond, et la finesse des derniers glacis, les formes indécises de l'enfance, toujours si bien rendues par Raphaël, se sont évanouies sous ce récurage impitoyable. Ces cheveux que le maître excellait à faire jouer, spirituels et légers, sur le front de ses personnages, lourdement refaits par brindilles d'un ton opaque, re-

joignent en très-peu d'endroits les boucles restées intactes et visiblement tracées de sa main.

Voilà, à notre avis, le bien et le mal à dire de ce tableau de Raphaël, lequel, pour l'âme et pour les cœurs épris du beau jusque dans ses débris les plus attristants, reste un chef-d'œuvre qu'on peut encore vénérer en toute joie et sans arrière-pensée.

MICHEL-ANGE

(1876)

Il y a un an, l'Italie, avec un enthousiasme que l'Europe, on peut le dire, a partagé, célébrait le centenaire d'un de ses plus glorieux enfants, et chacun se souvient de l'éclat de ces fêtes dont Florence fut le théâtre. On y accourut de France et d'Allemagne, de Londres et de Bruxelles. Le nom de Michel-Ange avait fait ce miracle de réunir un instant au pied de son tombeau des rivaux séparés par de si larges frontières, comme si d'un consentement unanime ils avaient reconnu le maître incontestable, ou, mieux encore, comme si le génie appartenait de droit commun à cette immense famille humaine dont il est l'honneur, et qui salue sans jalousie dans tout homme supérieur un compatriote, un frère.

La religion ne présida pas à ce jubilé de l'art. A peine fut-elle appelée à y prendre part, et sauf la station de rigueur à Santa-Croce, où reposent les cendres de Michel-Ange, le cortége ne s'attarda pas à prier pour l'âme de celui qui se fit gloire d'être un

croyant. On n'oublia rien de lui, sinon qu'il avait été chrétien. Heureusement, cet oubli ne change rien à l'histoire, et ce nom que chaque siècle rend plus glorieux n'en demeure pas moins fixé pour jamais sur ces pages où l'Église inscrit celui de ses plus illustres enfants.

I

La vie de Michel-Ange a été si souvent écrite, depuis Vasari et Condivi jusqu'à M. A. Gotti, son dernier historien; tant d'auteurs en ont raconté le long cours; tous les faits, toutes les anecdotes qui s'y joignent en sont si connus, que ce serait rendre au lecteur un service inutile si nous cherchions à lui faire relire une fois de plus ce que d'autres lui ont si complétement appris. Nous voulons donc ici parcourir seulement l'œuvre immense de ce maître à la triple couronne, mais essayer, en même temps, de le juger. C'est une entreprise difficile et pleine de périls, nous ne nous le cachons pas. Michel-Ange s'est placé si haut, une telle auréole l'enveloppe, qu'on se devrait intimider à le regarder. Nous disions tout à l'heure qu'il est une des gloires de l'art chrétien; pourquoi s'arrêter à noter les faiblesses d'un tel colosse et mettre une clairvoyance illogiquement impartiale à signaler les défauts de ceux derrière lesquels nous nous faisons honneur de marcher? Nous croyons ce-

pendant qu'il n'est pas défendu d'être sincère, et que Michel-Ange garde sa taille, même après de justes reproches. Les grands hommes, comme les saints, payent leur tribut à la nature. Ils ont leurs jours d'erreurs; c'est par là qu'ils se rapprochent de nous, qu'ils nous rendent le courage, qu'ils nous consolent de nous trouver si petits à côté d'eux. D'ailleurs, on ne barre pas le passage à la vérité, et l'œil d'un ami peut regarder sans crainte le visage qu'elle éclaire; car si son flambeau jette par instants sur l'artiste une lumière trop vive, elle fait voir en même temps le laurier immortel qui lui ceint le front.

Michel-Ange naquit à Caprese, dans le Cassentin, le 6 mars 1474. Était-il de race illustre? Les Simoni descendaient-ils de cette Mathilde qui fut sœur d'un empereur d'Allemagne? Nous n'avons pas à nous embarrasser d'éclaircir ce point plus que douteux. Michel-Ange sort de la famille de ceux qui n'ont pas besoin d'aïeux. Son père était podestat, c'est-à-dire maire de son petit village, peu riche et très-désireux de le devenir. C'est pourquoi, bien qu'il portât d'azur à deux barres d'or, il destinait son fils au commerce; et puis en Toscane le commerce ne dégradait pas le blason. Cinq boules de laine s'étalaient simplement et fièrement sur l'écusson des Médicis, ces rois de la république de Florence. Dans cette ville de marchands, où les arts semblaient depuis deux siècles fleurir comme sur leur sol naturel, ce qui rabaissait une famille, c'était la pratique de la peinture ou de la

sculpture; on s'en cachait presque. Verrochio se disait orfévre. Leonardi Buonarotti commença par envoyer Michel Agnolo à l'école; mais l'enfant ne voulut devenir ni lettré ni apprenti; il dessinait partout et toujours, sur les marges de ses livres, sur les murs du casin de son père à Settignano. Ni les menaces ni la douceur ne venaient à bout de son obstination. Il fallut bien céder; c'est la fin ordinaire de ces sortes de combats où la victoire appartient toujours au plus faible, et Michel obtint enfin d'entrer chez Domenico Ghirlandajo, qui tenait à la fois atelier de peinture et de bijouterie. Choix sensé où la prudence du père prenait une sorte de revanche, puisqu'un double métier garantissait une double chance en cas d'insuccès.

Vasari assure que l'enfant rendit bientôt son maître jaloux de ses progrès; histoire banale qu'on retrouve aux premières pages de la vie de certains grands hommes, toujours la même, qu'ils s'appellent Léonard de Vinci ou Michel-Ange. Le peintre de la chapelle des Sassetti et du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle n'en était pas à s'inquiéter des éclairs de talent d'un enfant de quatorze ans, et s'il est vrai que la *Madone de Manchester,* aujourd'hui à la National Gallery, soit une œuvre de la jeunesse de Michel-Ange, il est plus probable que le maître avertit son élève des défauts faciles à signaler dans ce premier tableau. Le dessin en est plein de faiblesse. Cette ignorance n'est pas sans charme ni sans excuse, lors-

qu'on se rappelle le nom de l'auteur et son âge : on avouera cependant qu'elle pouvait fournir au Ghirlandajo l'occasion de blâmer ce présomptueux début. Certains critiques perdent toute mesure lorsqu'il s'agit d'un maître favori ; ils rangent sans embarras un essai parmi les chefs-d'œuvre et s'abandonnent devant lui à une admiration toute lyrique. Si la *Sainte Famille* peut être considérée comme une œuvre absolument authentique, ce qui est encore incertain, on peut y attacher un prix particulier. C'est, si l'on veut, la première lueur d'un génie qui n'allait pas attendre le nombre des années ; mais ce n'est encore que cela. Ghirlandajo pouvait s'inquiéter plus facilement à la vue du *Masque de faune*, mais c'était là morceau de sculpteur ; le peintre n'eut pas à en prendre souci.

Il est possible cependant que le naturalisme un peu circonspect de son maître gênait déjà Michel-Ange. On ne doit pas juger l'essor du génie d'après l'élan des talents ordinaires. Il est probable que dès l'âge de quinze ans ce jeune homme fit en lui-même ses réserves et ses comparaisons, et qu'il se sentit enchaîné par un enseignement trop absolu. On le retrouve bientôt, libre, inquiet et hardi tout à la fois dans les jardins de S. Marco. Laurent de Médicis, que ses contemporains surnommèrent le Magnifique, avait formé, près du fameux couvent des dominicains, un musée où se pressaient les œuvres antiques ramenées à grands frais des rivages de l'Asie Mineure

et de la Campanie. Ce musée, il l'ouvrait à tous les artistes, et Michel-Ange y venait dessiner. Ce fut en face de ces débris de la grande sculpture grecque que le jeune étudiant dut sentir ses premiers doutes. C'est là peut-être qu'il comprit pour la première fois dans quel chemin étroit il lui faudrait marcher et quelles traces trop connues il devrait suivre, s'il ne rompait pas bientôt avec un enseignement et des traditions tyranniques. Crut-il en sculptant cette *Tête de faune,* regardée à Florence comme son premier ouvrage, qu'il faisait vraiment acte d'indépendance et qu'il renouait avec l'antiquité un commerce trop timidement poursuivi par les successeurs d'A. Pisano? Il allait bien plutôt au gré de son caprice, et s'il créait un art nouveau, c'était avec l'ingénuité d'un novateur inconscient. Cette tête attira l'attention de Laurent, étonné de voir la main d'un enfant tailler le marbre avec tant de sécurité. Un acte adroit d'obéissance, une correction consentie sans discussion, gagnèrent le cœur du puissant et aimable tyran. L'élève de Ghirlandajo changea de patron. Il s'assit à la table de Médicis, et sa vie épanouie et heureuse se passa pendant trois ans dans une étude ininterrompue que variait à certaines heures l'entretien des plus beaux esprits, dans cette cour élégante et littéraire où il avait reçu le droit de se mêler.

Tout ce bonheur s'éteignit à la mort de Laurent. Michel-Ange rentra désespéré dans la maison de son père. Il voulait cesser de travailler. Mais le pli était

pris, et les chagrins ne jettent pas de bien profondes racines dans un cœur de dix-sept ans. La reconnaissance seule y resta tout entière, et rien ne l'affaiblit jamais, ni la politique, ni même l'indignité des héritiers de cette race sur laquelle le vieux sculpteur prolongea jusqu'à la fin sa reconnaissance de jeunesse.

A cette époque remonte une statue d'*Hercule* qui, passée en France du vivant même de Michel-Ange, orna jusqu'au dix-huitième siècle les jardins de Fontainebleau, pour disparaître, sans laisser de traces, avec le *David* de bronze du château de Richelieu, la *Léda* et tant d'autres chefs-d'œuvre, victimes de nos révolutions. On place encore vers l'année 1492 la *Bataille des Centaures et des Lapithes*, bas-relief de marbre, conservé à la casa Buonarotti. Enchevêtrement de corps à la façon de Jacopo della Quercia et de Donatello, mais où le relief s'accentue, où l'influence des études faites sur nature efface tout reflet et fait disparaître toute analogie, et qui révèle déjà, on peut le dire, le dessinateur du grand *Carton de Pise*.

En 1495, les événements politiques forcent le jeune étudiant à émigrer. Il va visiter Venise dont il ne se souvint guère, et retenu quelque temps à Bologne, il laissa sur l'autel de la chapelle Saint-Dominique cet ange charmant qui tient un flambeau. Adieu jeté avec une sorte de respect à l'art expiré de Pisano et de Ghiberti, emprunt d'un moment d'attendrissement, dernier écho des timidités disparues.

A Rome, les incertitudes cessent, et l'aigle commence à ouvrir ses grandes ailes.

Michel-Ange y arrive à vingt-trois ans. Il s'y était fait annoncer par une statue de l'*Amour*, pastiche de l'antique, assez adroitement exécutée pour un cardinal, lequel se croyait bon connaisseur. Charmé à la vue de ce morceau, un autre amateur que la feinte avait trouvé indulgent, Jacopo Galli, se hâta de lui commander une statue de *Bacchus*.

Que va faire le nouvel arrivant? Jusqu'à présent, nous l'avons vu presque partagé entre une double influence, prêt à l'essai d'un naturalisme qui l'attire, et tenté parfois de revenir en arrière vers ces maîtres qui, chacun, semblent lui dire du fond des sanctuaires décorés de leurs chastes créations : « Eh quoi, mon fils, veux-tu nous abandonner? » Mais le séjour de Rome a porté déjà ses fruits. Michel-Ange a respiré l'air de la liberté. Les souvenirs ici ne sont plus des remords, et les chefs-d'œuvre ne se dressent pas tous sur l'autel. Il s'abandonne au démon nouveau qui l'appelle. Où sont les promesses faites un jour au pied de la chaire de Savonarole? Que reste-t-il dans cette âme mobile et impressionnable des élans mystiques suscités par les paroles de l'apôtre, et que dirait-il, ce grand iconoclaste des apothéoses charnelles, s'il pouvait voir le jeune Dieu créé par la main de son disciple? Inconséquences faciles à comprendre et qu'il faut savoir pardonner. Nous en trouverons plus d'une fois la trace dans les années

que nous allons parcourir. Elles altèrent peu le respect qu'on doit à cette vie si uniformément pure et pieuse; mais elles nous laissent constater chez cet homme, prêt aux plus austères vertus, l'influence d'un siècle débilitant, et de cette malaria qu'on respirait à Rome pendant le triste pontificat d'Alexandre Borgia.

Ainsi, plus de sacrifices à cet ascétisme suranné qui, vingt ans plus tôt, changerait en ermite du désert le Dieu même de la jeunesse et du plaisir. Ce soin avec lequel l'artiste caresse les lignes du torse, le gonfle d'une vie sensuelle, en arrondit les muscles féminisés, le caractère franchement antique et franchement voluptueux qu'il donne à la tête de Bacchus, tout cela montre la révolution accomplie; Michel-Ange a mis un pied indépendant sur sa voie définitive, et de plus déjà il est maître de sa main.

Sans doute ce métier savant qui paraissait nouveau, cette adresse à assouplir le marbre, d'autres comme Rosellino, comme Desiderio, l'ont possédé avant Michel-Ange. Les Madones, les Jésus enfant, les bustes de ces maîtres charmants ne laissent rien à désirer à ceux qui mettront plus tard le goût de l'exécution au premier rang des qualités qu'on demande justement à un sculpteur; mais ce que pas un n'eût osé faire, ce que pas un ne se fût émancipé jusqu'à montrer même à demi, c'est ce sourire, cette palpitation provocante, cette émotion païenne dont le secret semblait dédaigné et perdu depuis que la

croix avait remplacé sur les autels du Panthéon la statue de Vénus et celle du fils de Sémélé.

Étudié en lui-même, sans les préoccupations d'époque et sans se laisser toucher par l'âge de l'auteur, le *Bacchus* est une statue d'une valeur assez ordinaire, d'un modelé un peu mou; venue à un autre moment de l'histoire, elle rentrerait dans le nombre de ces œuvres presque banales qui un instant plaisent aux yeux, mais qui ne les retiennent pas. A la fin du quinzième siècle, elle est une date et un présage. C'est le premier pas d'une nouvelle école, c'est comme l'aube de ce changement de goût, dirons-nous de ce progrès qui s'appellera la Renaissance? En réalité, elle annonçait la rentrée du paganisme dans l'art. Rome et Florence, le Vatican et le palais Médicis étaient prêts, du reste, à lui tendre la main, et l'auteur du *Bacchus* va lui donner bientôt ses grandes entrées jusque dans le sanctuaire.

On ne sait pas quel accueil les dilettanti de Rome firent à l'œuvre nouvelle. Vasari n'en dit rien; il se contente de la citer en compagnie d'une autre statue, un *Cupidon* grand comme nature; c'est cette figure qu'on croit retrouver au musée de Kensington, et qui représente un jeune homme accroupi tendant la main vers un carquois déposé à ses pieds. On reconnaît difficilement, il est vrai, dans ce vigoureux éphèbe, le dieu de l'amour; mais on sait que les convenances du sujet ne gênent pas Michel-Ange, et dès ses premiers essais, il ne craint pas de rompre en

visière avec la convention, même la plus raisonnable.

Nous préférons à cet amour douteux l'*Adonis mourant* déposé aujourd'hui au musée du Bargello, à Florence. Ce dut être pour les amateurs qui fréquentaient maintenant l'atelier de Michel-Ange un sujet plus motivé d'étonnement que l'apparition de ce morceau d'une exécution si vivante, et dont le mouvement à angles aigus rompait si résolûment avec les habitudes paisibles en honneur dans l'école des successeurs de Mino. La tête inclinée sur son bras replié, les jambes soulevées et reposant sur son chien qui se redresse pour hurler à la mort, le demi-dieu expire, ou plutôt il s'endort doucement de l'éternel sommeil. A trente ans de distance, Michel-Ange étendra aux pieds de Médicis cette grande déesse de la Nuit, qui s'est endormie sur un tombeau, pour continuer dans la même pose que l'*Adonis* son rêve inconsolé.

Il faut croire que ces ouvrages, d'une si étrange audace, trouvèrent bientôt des admirateurs éloquents, puisque, après le *Bacchus*, l'ambassadeur du roi de France, le cardinal Jean de la Groslaye, commandait à Michel-Ange une statue de la *Vierge des Douleurs,* qu'il voulait placer sur l'autel de sa nation, dans la chapelle de l'église de Saint-Pierre consacrée à la *Virgine Maria della Febbre.*

Nous voici arrivé au moment décisif de la carrière de l'artiste.

Cette *Pietà,* nous dit Vasari, couvrit de gloire le nom du jeune sculpteur, et depuis lors elle a été classée parmi les chefs-d'œuvre de l'art. Les hommes, une fois entrés dans l'auréole, ont pour complices de leurs erreurs tous ceux que le bruit intimide et qui sont trop peu expérimentés pour oser se faire, en face de l'opinion des autres, une opinion personnelle. Loin de nous, certes, la pensée de ranger la *Pietà* parmi les erreurs de Michel-Ange. Mais nous oserons avouer cependant que nous n'avons jamais bien compris, à Paris pas plus qu'à Rome, l'admiration à peu près générale dont ce groupe a toujours été entouré. Le sujet n'était pas nouveau, et il n'était pas non plus traité d'une façon qui prétendît lui rendre une sorte d'originalité. Par une règle hiératique encore en vigueur au quinzième siècle, et que Pérugin venait de consacrer à nouveau sur les murailles de l'église de Spello, tous les peintres des diverses écoles d'Italie, les sculpteurs également, lorsqu'ils avaient à redire le thème mystique de la déposition de la croix, disposaient leurs personnages comme l'élève de Ghirlandajo, se souvenant encore de son maître, venait de le faire une fois de plus. Le Christ, descendu du bois de son supplice, reposait ordinairement sur les genoux de sa mère, qui, de sa main droite, soutenant la tête du supplicié divin, et, de la main gauche, le montrant aux fidèles, semblait redire le *Consummatum est* du grand sacrifice. Tel était une fois de plus, dans son habituel agencement, le groupe que Michel-

Ange venait de terminer. Le motif dans son ensemble lui avait été imposé, mais il ne lui avait fait subir aucune variation. Cette résignation profonde d'une mère brisée depuis trente-trois ans par une douleur qui n'a pu flétrir cependant son visage virginal, nous la retrouvons comprise au même degré, exprimée par des traits semblables sur tous les autels d'églises en Italie. Trois siècles n'en ont pas rendu le pathétique monotone, et pendant trois siècles pas un croyant ne s'est lassé de lever les yeux devant la Mère de pitié. Michel-Ange, n'ayant pas à craindre qu'on l'accusât d'être un plagiaire, se laissa aller à n'être cette fois qu'un copiste. Mais que prétendait-il, en étendant sur les genoux de la Vierge ce cadavre que la mort semble avoir rapetissé, sans oser cependant roidir ni altérer ses membres délicats et presque vivants? On avait quelquefois prêté au Christ, juge des dernières assises, une taille gigantesque capable d'effrayer le troupeau toujours trop confiant des pécheurs; mais jamais, jusque-là, les autres habitants du ciel, pas même la Reine glorieuse des anges, ne dépassaient la mesure humaine; jamais surtout on ne se fût avisé de figurer la mère dominant de la taille son fils, même vaincu par la mort. Cet illogisme, que rien n'explique et ne justifie, nous a toujours gâté le plaisir qu'on éprouverait sans lui à étudier ce jeune corps dont un ciseau merveilleusement souple et pieux a caressé les contours et deviné la double beauté. Non pas que l'arrangement des draperies qui

l'entourent ne prête encore à la critique; en général, et sauf sur la voûte de la Sixtine, Michel-Ange s'est rarement montré chercheur d'ajustements. Il accepte le détail et le jet offerts par le hasard; il ne les dirige pas, et trop souvent il dédaigne l'art adopté même par les maîtres primitifs d'exprimer la forme par les sinuosités du vêtement qui la recouvre. Donatello, qu'il admirait tant et si justement, lui enseigna sans doute ce dédain mal raisonné, et l'influence de ce grand barbare se retrouve visiblement dans les plis qui se pressent sans logique sur les genoux et la poitrine de Marie. Des qualités d'exécution révèlent par parties le praticien supérieur, mais non encore l'artiste en pleine possession de son génie; suffisent-elles à maintenir la *Madona della Febbre* au premier rang des œuvres de Michel-Ange? Nous ne le croyons pas; le *Moïse*, l'*Esclave du tombeau de Jules II* et le *Laurent de Médicis*, la *Nuit* et l'*Aurore*, le laissent loin derrière eux, dans cette demi-ombre des débuts d'où jaillit la lumière qui n'éclairera bientôt plus que des chefs-d'œuvre.

Le progrès chez certaines natures, même les mieux douées, suit quelquefois une marche particulière. Avant d'arriver au point fixe qu'il ne dépassera plus, l'artiste s'arrête; évidemment il tâtonne de nouveau, souvent même il faiblit. Après la *Pietà*, le *David*.

Antonio di Duccio avait été chargé par la fabrique de Sainte-Marie des Fleurs de sculpter dans un bloc de marbre immense la statue d'un prophète qui de-

vait orner une des faces extérieures du dôme. L'artiste n'ayant pas inspiré confiance à la fabrique, on lui retira sa commande, et la statue resta abandonnée. Elle gisait, incommode, à peine dégrossie, dans la cour de l'opéra del Duomo. Le Sansavino allait peut-être obtenir d'en tirer un parti définitif, — et ce n'était pas un sculpteur vulgaire que l'auteur de l'*Ancona* et du *Ciborium* de la cathédrale de Fiesole, — lorsqu'un ami, dit Vasari, avertit à temps Michel-Ange; il revint immédiatement à Florence. Sa renommée sans doute l'y avait précédé, car il obtint presque facilement de tenter l'achèvement de cette ébauche informe. Toutefois, on lui imposa certaines conditions qui avaient dégoûté Leonardo di Vinci lui-même; mais la difficulté tentait son orgueil, et il accepta de les respecter. En dix-huit mois de travail il terminait ce *David,* si fort en dehors des proportions ordinaires, qu'on le surnomma immédiatement le Géant.

Nous n'avons pas hésité à signaler les faiblesses qui nuisent à la valeur vraie de la *Pietà;* la grande réputation du *David*, le choix que les Florentins en ont fait dernièrement pour en couronner le monument élevé au Buonarotti sur la colline de San-Miniato, comme si cette statue était le produit le plus complet de son multiple talent, tout cela ne nous empêchera pas de voir avec nos yeux et de juger sans parti pris ce nouvel essai qui ne valait pas, à beaucoup près, le dernier ouvrage de Michel-Ange.

On sourit en lisant les éloges hyperboliques de Vasari, qui n'hésite pas à proclamer que le *David* éclipse toutes les statues grecques et latines, modernes et antiques. On pourrait plutôt dire de lui ce qu'on disait, il y a soixante ans, des soldats d'un peintre français : « Plus on recule en les regardant, plus on est content. » La tête est trop grosse, le corps à la fois grêle et musculeux, et les jambes, — des jambes d'athlète pour un enfant de quinze ans, — alourdies par leurs énormes pieds, semblent souffrir à poser sur le terrain qui les porte. On a vanté l'expression de la bouche et les yeux terribles du héros biblique, et nous faisions remarquer un jour à un des historiographes de Michel-Ange que le sculpteur avait emprunté trait pour trait à Donatello le visage de son *Saint Georges,* et jusqu'à l'arrangement de sa chevelure en forme de diadème, pour en surmonter le torse du vainqueur de Goliath. La similitude facile à constater dans la collection des plâtres de l'école des Beaux-Arts est frappante. Disons cependant qu'elle honore en un certain point celui qui l'a évidemment cherchée. On aime à voir Michel-Ange mettre son talent déjà célèbre sous la protection du plus grand de ses devanciers. A l'âge où vont cesser toutes les réminiscences, le respect fortifie en lui et ne gêne pas l'originalité. Elle se dégagera bientôt tout entière. Chose qu'il est au moins curieux de remarquer, ce type du *David,* ce type imité, suffira désormais à Michel-Ange. Il l'adopte et n'en change plus. Nous

le retrouvons à la sacristie de San-Lorenzo. Regardez les yeux de Julien de Médicis, ces yeux profondément enchâssés dans leurs paupières saillantes, ce front étroit et bossué, ces lèvres boudeuses et arquées, ces joues qui se creusent en sillons; rapprochez cet ensemble de la tête du *David*, et dites où sont les différences. A partir de ce moment significatif, Michel-Ange prend en une sorte de dégoût haineux, qu'il avouera plus tard, l'imitation servile de la nature. Dans sa longue vie, il ne fera qu'un seul portrait, celui d'un ami qui fut, paraît-il, le plus bel homme de son siècle, et pour rendre la jeunesse de ses héros, il se contentera d'un souvenir qui se confondra bientôt sans doute dans son imagination avec les créations spontanées qu'il ne doit plus qu'à lui seul.

On ne peut, dans une étude forcément restreinte, énumérer toutes les œuvres de Michel-Ange. Il en est une cependant qu'il faut nommer plus particulièrement, parce qu'elle a été l'objet d'un débat dont le résultat est demeuré obscur. Nous voulons parler de la *Vierge de Bruges*. Ce morceau célèbre est-il réellement sorti des mains de Michel-Ange? Est-il une imitation de quelque élève travaillant sous l'œil du maître? Enfin, par la nature du travail, ne pourrait-on incliner à ne voir dans ce groupe qu'une copie? Albert Dürer, il est vrai, l'avait admiré à Bruges et le tenait pour authentique; mais Vasari dit que l'original était en bronze, et Condivi ajoute que l'enfant reposait sur le sein de sa mère. Cette description ne

rappelle guère la *Madone de Bruges*. Pour nous, si nous ne regardions que le visage de cette Vierge placide, ces bijoux si rarement employés par le sculpteur florentin, ces draperies si sagement disposées, surtout ces mains plus laborieusement que savamment modelées, sans ces ondulations du poignet et des doigts, si chères à Michel-Ange, songeant surtout qu'il est trop commode de mettre une supposition d'erreur à la place des faits consignés par un témoin bien informé, nous inclinerions pour la supposition d'une imitation. Nous avouerons cependant, après un nouvel examen de la question, qu'il y a des raisons sérieuses de doute; l'avenir nous garde peut-être l'éclaircissement d'un mystère que le nom de Michel-Ange, plus que la valeur de l'œuvre, rend surtout intéressant à pénétrer.

Hâtons-nous d'arriver au jour vraiment solennel où Michel-Ange est chargé par le gonfalonier de Florence de peindre une muraille de la salle du Grand-Conseil. A quel honneur nouveau vient-on d'appeler le sculpteur du *David?* Il va entrer en concurrence avec le Vinci!

Et cependant, jusqu'ici, l'élève de Ghirlandajo semblait oublier son métier de peintre, non pas qu'il n'eût déjà fourni des preuves sérieuses de ses futures aptitudes. Le *Tondo,* exécuté *a tempera* pour Agnolo Doni, montrait une science de modelé et une habileté à fondre les couleurs qu'on ne pouvait attendre à ce degré d'un homme habitué à manier sur-

tout le lourd maillet du sculpteur. Le Vinci seul avait donné aux Florentins l'exemple d'une pareille perfection. Michel-Ange ne songeait pas à imiter le Vinci. S'il fallait en peinture lui chercher un modèle, on le trouverait plutôt à Orvieto qu'à Florence. Avec son sentiment terrible, son dessin large et simple, malgré sa dureté et sa sécheresse, Signorelli plaisait plus au peintre de la Sixtine que le doux et patient Léonard. Quant à ce goût pour la belle exécution si manifeste dans la *Sainte Famille* de la Tribune, c'était un legs que tous les peintres de la Toscane et de l'Ombrie se transmettaient, et qui gardait presque sa même valeur dans les mains si diverses à travers lesquelles il passait. Ce souvenir de Signorelli se reconnaît visiblement dans la *Sainte Famille*, dans le dur contour qui serre les bras de la Vierge et les membres de Jésus enfant; mais plus encore le rappellent ces étranges figures nues de baigneurs près desquels la Sainte Famille a sans doute été forcée de s'arrêter. Ces libertés inexpliquées seront toujours chères à Michel-Ange. Rien ne les justifie que la fougue d'un tempérament peu enclin à la réflexion, et qui aimera mieux abandonner un ouvrage presque achevé que de consentir à y introduire d'utiles corrections. Très-sincèrement croyant, ce chrétien ne sera jamais un mystique. Il osera dessiner la Madone s'appuyant des épaules sur les genoux de saint Joseph, entre lesquels elle est assise à terre. Nous voilà loin des angéliques pudeurs d'un Fra Angelico. Le

réalisme entre dans l'art avec Michel-Ange. Il n'en est pas encore à préférer une forme vulgaire à des beautés choisies; mais il abaisse déjà, comme dans le *Tondo* de Doni, un sujet divin aux proportions d'une scène familière et tout humaine.

Disons-le d'ailleurs, l'imagination qui agence les lignes d'une composition suivant les ordres de la raison et qui trouve dans les choses de la vie réelle ce fonds dont l'artiste doit tirer sa copie idéale, cette imagination-là manque à Michel-Ange. Il est presque toujours un peintre sublime de figures isolées, il en combine difficilement la rencontre forcée. On en trouve la preuve aussi bien dans les œuvres de sa jeunesse que dans celles de sa vieillesse, au musée des Offices comme sur les murs de la chapelle Pauline.

Aussi, lorsqu'à travers de mauvaises ou incomplètes gravures, seules reliques d'un ouvrage tant admiré, l'esprit cherche à reconstituer ce fameux *Carton de Pise,* qui servit d'exemple et comme de grammaire à tout un siècle, il y réussit à peine, et il s'étonne de se sentir si froid. N'ayant plus sous les yeux le témoignage de ces grandes qualités de dessinateur et d'anatomiste dont Raphaël lui-même subit la séduction, il faut se placer en face des prodigieuses figures d'ornement étagées sur les corniches de la Sixtine et essayer de juger par comparaison. Comme science du rhythme, comme intelligence du sujet, il y aurait peu à louer dans le *Carton de la guerre de*

Pise. Comme tableau d'histoire, quel grand événement a-t-il la prétention de rappeler ? Des soldats en train de se baigner vont être surpris par des cavaliers ennemis. Sont-ils Pisans ? sont-ils Florentins ? Vainqueurs ou victimes, en quoi cet épisode peu héroïque devait-il flatter l'amour-propre d'un peuple qui aurait bien voulu passer pour guerrier ? Était-ce pour se moquer de ces batailles devenues célèbres, où la chaleur, plus meurtrière que la lance, couchait sur le sol, vierge de sang, un cavalier prisonnier de son armure, que Michel-Ange s'amusait à retracer les détails pacifiques de cette scène de natation destinée à retracer la gloire militaire de ses compatriotes ? Quoi qu'il en soit, l'effet produit par ce carton fut immense, et il faut maudire les rivaux bassement jaloux qui ont arraché à l'étude, et sans nul doute à l'admiration de la postérité, les deux plus célèbres monuments de l'histoire de l'art à Florence : la *Bataille d'Anghiari* du Vinci et les *Grimpeurs* de Michel-Ange.

II

Cependant, lentement, à la façon d'un astre qui monte dans le ciel, Michel-Ange levait la tête au milieu de l'École, et tous les yeux en Italie se fixaient sur lui.

La fortune n'est pas toujours aussi capricieuse qu'on l'en accuse. Quand un homme mérite de sortir

de la foule, plus d'une fois elle vient l'y aider. Elle avait déjà donné au Buonarotti enfant Laurent de Médicis pour patron; elle allait encore conduire, au moment précis, l'artiste devenu mûr pour la gloire, devant Jules II della Rovere. C'est à ce grand pape que la postérité doit la *voûte de la Sixtine* et la *statue de Moïse*.

Qu'on lui reproche, si l'on y tient, son goût belliqueux, à cet Italien, moins pape par moments que patriote, comme on a reproché depuis à un autre successeur de saint Pierre d'avoir préféré l'Église à l'indépendance de sa patrie. Les partis antireligieux ne se mettent guère dans l'embarras pour rester justes et logiques. Jules II, et pourquoi le nier? eût voulu mettre Rome à la tête de l'Italie, et pour cette grande ambition, il saisissait l'épée de la main qui devait porter l'Évangile; mais n'eût-il que deux témoins au tribunal de l'histoire, ils le forceraient à l'indulgence. Jules II peut se présenter devant lui entre Raphaël et Michel-Ange.

Jules II venait donc de monter sur la chaire de Saint-Pierre. Pie III, son prédécesseur, s'y était assis un instant, vingt-trois jours, et il était mort. Pris de défiance à la vue de ces surprises de Dieu, le grand ambitieux voulut-il de son vivant assurer son immortalité? On le dirait en le voyant appeler Michel-Ange à Rome, et le charger de lui bâtir un tombeau!

Quel moment pour l'artiste, et quel rêve il ose

regarder en face! Le futur monument devait offrir un parallélogramme de dix-huit brasses de longueur sur douze de largeur, et quarante statues de marbre ou de bronze, sans compter les enfants et une foule de bas-reliefs et de colonnes, devaient en orner les façades extérieures. Le dessin de ce projet était si grandiose, et le Pape le trouva si beau, qu'il conçut immédiatement un projet plus audacieux encore, celui de donner la plus grande église de Rome et du monde chrétien pour châsse à son cénotaphe. Sans se laisser attendrir par les supplications des cardinaux et des évêques, il ordonna donc de démolir la vieille basilique bâtie par Constantin, ce cimetière de tant de martyrs que l'ombre du grand apôtre semblait encore habiter et qu'elle eût dû défendre.

Bizarre coïncidence! ce fut Michel-Ange qui porta le premier coup à cette relique sacrée. Lisait-il dans l'avenir, et se réservait-il d'effacer le souvenir de ce crime involontaire en complétant l'œuvre de Jules II?

De ce premier tombeau tant de fois interrompu et toujours repris, le Louvre peut avec orgueil montrer un des plus beaux fragments. Qui ne connaît cette statue de l'*Esclave*, aussi admirable que le *Moïse*, et dont la grâce douloureuse et résignée semble comme le rayonnement d'une âme chrétienne sur le corps d'un héros de l'Olympe? Le grand artiste est là tout entier; il s'y révèle enfin complet et sublime, et ce martyr de marbre restât-il le seul débris de son œuvre, que l'on pourrait comprendre, en le regar-

dant, le cœur et le génie de Michel-Ange. On a cherché la signification de cette admirable figure et de son compagnon. Condivi prétend qu'elles représentaient toutes deux « la Peinture et la Sculpture prisonnières de la mort avec le pape Jules II », et à jamais enchaînées autour de son tombeau. L'idée peut être de Michel-Ange; mais il y a des mystères plus favorables aux œuvres que les explications qui les éclairent, et, sculpteur ou peintre, Michel-Ange n'a rien à gagner aux interprétations de ses commentateurs. Elles lui prêtent des subtilités de sentiment, un je ne sais quoi de raffiné et de prétentieux qui se cachait peut-être au fond de ses premiers concepts, mais qui disparaissait dans l'exécution. Figure d'esclave ou emblème de l'art, la statue du Louvre exprime ces deux grands attributs de l'humanité, la Beauté et la Douleur; ils suffisent à lui donner une éloquence pénétrante. Un nom inutile, et que chacun pourrait changer au gré de son impression, n'y ajoute rien.

On sait que ces deux captifs ou esclaves furent présentés à Jules II dans cet atelier de la place Saint-Pierre, où le pontife aimait à descendre, plus souvent que Michel-Ange n'aimait à l'y recevoir. Comment, en les voyant, le fougueux pape ne se décida-t-il pas à précipiter l'achèvement d'un ouvrage qui s'annonçait si bien? C'est que la politique faisait du tort à l'art. Elle diminuait souvent les ressources budgétaires d'un souverain qui ambitionnait toutes les

gloires, celles de la paix et celles de la conquête. De là du retard dans les payements les plus indispensables et des réclamations blessantes pour Michel-Ange. Il s'ensuivit une brouille, dont Vasari raconte les détails amusants. Que de querelles sans cesse renaissantes! que de raccommodements! Les deux puissances entendaient traiter d'égal à égal, et le Pape en concevait des colères furieuses. Michel-Ange n'eut-il pas l'audace de planter là, un beau matin, le Pape et son tombeau, et de s'enfuir à Florence? A peu ne tint que la guerre n'éclatât pour lui entre la République et le Saint-Siége. De loin, Jules II jurait qu'il jetterait l'insolent artiste en prison pour le reste de ses jours, et quand le révolté se laissa ramener, car, lui aussi, il aimait au fond du cœur ce patron despotique et violent auquel il ressemblait un peu, tous les deux s'arrangèrent en bons amis, et il en résulta une statue triomphale, coulée en bronze et posée, en signe de victoire définitive, sur la façade principale de Saint-Pétrone à Bologne. La fureur des partis n'a pas de complaisance. Les Bolonais, un jour de révolte, jetèrent bas le portrait d'un conquérant odieux. La tête seule subsista quelque temps, puis elle disparut à son tour, et rien ne rappelle plus ce colosse, trois fois grand comme nature. Perte à plus d'un titre regrettable. On eût aimé à rapprocher ici et à opposer l'un à l'autre les deux artistes auxquels le Pape confia le soin de reproduire ses vieux traits énergiques. Quatre portraits de Raphaël nous

restent. Cela suffit pour la vérité et pour l'histoire; mais la peinture n'est pas la sculpture, et Raphaël lui-même n'empêche pas de regretter Michel-Ange.

III

Un jour, le Pape dit à Michel-Ange : « Laisse là mon tombeau, je me sens assez vivant pour l'oublier; je veux te faire peindre toute la voûte de ma chapelle pontificale. » — « Mais, Saint Père », répondit l'artiste, la main encore tremblante des furieux coups de ciseau qu'il envoyait au marbre du futur mausolée, « je suis un sculpteur, je ne suis pas un peintre; je manie mal les couleurs, et je n'ai jamais fait de fresque : vous avez ici Raphaël. C'est son métier et non le mien de peindre des murailles. Choisissez-le à ma place. » Vasari, qui raconte cette conversation, n'altère-t-il pas un peu la vérité des faits? Et Michel-Ange, qu'importunaient déjà les succès de Raphaël, pouvait-il porter jusque-là le désintéressement, d'abandonner une telle place et à un tel rival? — Le Sanzio venait de terminer la *Dispute du Saint-Sacrement* et l'*École d'Athènes.* — Peut-être trouva-t-il prudent de se faire forcer la main; bref, il accepta d'obéir. Au reste, on résistait difficilement à Jules II, qui employait des arguments à lui, comme, par exemple, de faire jeter le récalcitrant en bas de ses échafaudages. Ne valait-il pas mieux prendre plus facilement confiance et se mettre à l'œuvre?

Le peintre avait tout un art nouveau à pratiquer ce qu'il n'avait jamais appris, il le disait du moins bien haut. Cette modestie ou cette ignorance de sa valeur ne se comprennent pas lorsqu'on parvient à voir de plus près ce travail immense, dans lequel rien ne trahit les tâtonnements ni l'inexpérience. Cependant, il faut bien accepter cette hésitation pour sincère, puisque Michel-Ange fit venir certains aides de Florence, cette grande pépinière de fresquistes en renom d'habileté. Quelque temps il les regarda travailler, silencieux, méditatif; puis, derrière eux, un jour, il ferma la porte de la Sixtine et ne l'ouvrit plus. D'une main fiévreuse alors, il efface ces ébauches qui l'impatientent; il broie lui-même ses couleurs, et malgré la fatigue écrasante d'une pose qui le contraint à tenir la tête continuellement renversée, malgré les découragements causés par l'humidité, laquelle ruina plus d'une fois des morceaux achevés, en six ans de temps, la voûte, commencée le 10 mai 1507, était finie et livrée au culte, à Jules et à la postérité.

La *Voûte de la Sixtine*, la *Chambre de la Segnatura*, sont les deux plus belles pages de la peinture. En art, elles marquent de ce côté le plus haut sommet qu'ait atteint le génie de l'homme.

Le respect qu'on éprouve tout d'abord en entrant dans la chapelle papale, ce sanctuaire où l'art semble un autre Dieu qu'on vient adorer à côté de Dieu même, se change bientôt en une sorte d'étonnement mêlé de stupeur. C'est le propre ordinaire des grandes

choses d'exciter l'ardeur de ceux qui les regardent, et l'admiration semble quelquefois alors développer des forces nouvelles dans les âmes capables de sentir le beau. Mais l'œuvre de Michel-Ange n'a pas cette vertu bienfaisante. Elle dépasse tellement les données habituelles et les visées de chacun de nous, qu'il n'est pas étonnant de voir chez les artistes une sorte de découragement succéder au premier effet de l'enthousiasme, comme s'ils se trouvaient cette fois en face d'un modèle dont leur regard trop faible ne peut mesurer la taille, et comme si l'âme étrange qui semble animer ce grand tout se tenait au-dessus de toute sympathie dans un isolement infranchissable.

Michel-Ange s'est révélé dans la chapelle Sixtine. Là, on reçoit la confidence de cet esprit plein de tristesses et d'orages. Ces figures tourmentées se redressant vers le ciel avec un cri d'angoisse ou retombant sur elles-mêmes découragées, haineuses, c'est l'artiste lui-même. Pour charger des personnages énigmatiques d'exprimer avec une telle énergie, et sans y être porté par les convenances du sujet, des sentiments aussi violents, il faut être contraint d'ouvrir issue aux plaintes d'un cœur en détresse, que la gloire n'a pu guérir, ni même consoler.

Et peut-être s'égarerait-on à chercher autre chose que l'expression de cette douleur intérieure dans les compartiments multiples de cet immense ensemble. Quant au plan, il ne semble pas visible. Une disproportion insouciante dans le choix des sujets.

Pourquoi le premier homme et sa compagne occupent-ils à eux seuls trois divisions sur les neuf qui couvrent la surface plane de la voûte? Pourquoi donner cette importance au *Crime de Cham,* à la *Punition d'Aman,* à la *Vengeance de Judith?* A quoi bon même rassembler les prophètes et les sibylles, ces messagers de la Rédemption, quand rien à côté d'eux, ni sur leurs têtes, ne rappelle le grand sacrifice d'expiation qu'ils annoncent à la terre? Michel-Ange lui-même eût-il réussi à répondre à ces questions? Son génie trop fier se refusait aux épanchements, comme il dédaignait les critiques On ne l'eût pas vu chercher auprès de Bembo, de Bibbiena ou de Castiglione ces leçons d'histoire, de théologie, de poésie, dont Raphaël, dans les chambres vaticanes, transcrivait l'enchaînement avec une si merveilleuse intelligence. Il n'entendait que la voix intérieure du sentiment, et c'est elle seule qui lui dictait son choix. Il ne nous a pas laissé la confidence de ce dialogue mystérieux, et la Sixtine n'a pas encore révélé son secret.

Ce qui relie entre elles ces pages détachées avec une apparente indifférence du grand livre de la Bible, ce qui donne la seule raison du choix que Michel-Ange a paru en faire, c'est la souffrance. L'homme pécheur, un Dieu irrité, avec la douleur et la mort invisibles, mais présentes, voilà les acteurs de ce drame effrayant, symbole incomplet posé comme un dais sur l'autel de l'Agneau immolé pour

le salut du genre humain. Douze grandes compositions, de grandeur inégale, remplissent le plat et les retombées de la voûte. Cinq, les plus importantes par la dimension, parlent de crimes ou de supplices. Tantôt c'est Dieu, tantôt c'est l'homme qui se vengent, et lorsque d'un geste Jéhovah lance le monde dans l'espace, il semble bientôt lui-même s'enfuir, découragé devant son œuvre.

Ce qui surprend presque autant que la pensée dans cette page colossale, c'est son exécution si parfaite qu'elle n'a point été égalée. Raphaël lui-même n'atteint pas à la science de modelé déployée ici par le Buonarotti. Le Corrége seul, dans le fini du morceau, déploie cette adresse de fresquiste; mais si le Corrége est large, facile et souple comme Michel-Ange, il ne sait pas dessiner comme lui. Par des nuances insaisissables et sans lourdeur, sans mélange paresseux et de hasard, le peintre florentin unit la lumière et l'ombre; sans sécheresse, il laisse au contour sa précision. Il se passe du rehaut des hachures après coup, que Raphaël lui-même n'ose pas abandonner, et il atteint cependant une solidité d'aspect dont le plus attentif examen ne permet pas de retrouver l'explication. Anatomiste consommé, il étale ici sa science avec modération, et les détails, qu'il ne saurait oublier, jouent le rôle secondaire qui leur convient. Le premier, il a découvert dans la nature ces belles ondulations de la ligne, ces fléchissements du cou et du poignet, ce balancement des hanches

et ces finesses d'emmanchement, dont la grâce toucherait presque à la manière, si la main qui les dessine ne savait leur imposer de rester simples. Seule, cette engeance inévitable des imitateurs montrera plus tard le danger de ces revélations nouvelles. Il semble voir, il est vrai, ses types de cet œil intérieur qui crée plutôt qu'il ne copie, il refuse de les demander servilement au modèle; mais, lui du moins, en poursuivant leur forme idéale, ne manquera jamais de respect à la vérité.

N'espérez pas cependant trouver sur la voûte de la Sixtine ce qui manquait au *Carton de Pise.* Depuis Florence, nulle concession ou nul progrès. Michel-Ange paraît décidé à ne pas aller plus loin. La campagne, les montagnes et les ruines demeureront pour lui sans charme, sans couleur et sans lignes. Une atmosphère monotone et de convention baigne ses compositions, et le soleil d'Italie éclairera inutilement devant ses yeux une nature immuable. Alors même qu'il consent à faire œuvre de peintre, il marche seul et les yeux baissés dans son rêve de sculpteur, et tel il restera jusqu'à la fin, aveugle ou dédaigneux. Le génie a ses priviléges de roi, et il ne faut lui demander compte ni de ses choix, ni de sa répugnance.

IV

Un an à peine après l'achèvement de la Sixtine, Jules II mourait. C'était pour Michel-Ange la perte

d'un ami plus encore que celle d'un protecteur. Cependant l'humeur bizarre de ce patron aussi mobile qu'impérieux gênait notre grand artiste presque autant qu'elle le servait, et au milieu de ses regrets, celui-ci dut sentir quelque soulagement. Il allait redevenir libre! Le testament de Jules II lui enleva cette espérance. On eût dit que par delà la mort même, le vieux pape s'était promis de tourmenter encore son favori. Après avoir exigé un projet de tombeau qu'il ne trouvait jamais assez grandiose, averti sans doute par l'approche de la mort et dégoûté des vanités terrestres, il chargea son héritier de faire réduire ce projet à de plus modestes proportions. Travail tout nouveau qui devait remplacer le premier, si longuement médité et déjà en cours d'exécution.

Le nouveau contrat qu'il fallut passer laissait encore au sculpteur une œuvre immense à accomplir. Avec une face de moins, on eût retrouvé l'ancien monument tout entier. Un nombre considérable de figures restait à exécuter pour en peupler les niches et les entre-colonnements. Michel-Ange travailla sur ce plan jusqu'au moment où Clément VII le chargea de rebâtir la sacristie de San Lorenzo, destinée à recevoir les sépultures de Laurent et de Julien de Médicis. Alors un nouveau traité se conclut entre les héritiers de Jules II et Michel-Ange, et ils convinrent ensemble de réduire le futur cénotaphe à une seule façade avec six statues de la main de Michel-

Ange. — Puis Paul III remplaça Clément VII sur le trône pontifical. Le nouveau pontife entendait bien faire servir à la gloire de son règne le génie du seul grand artiste que le seizième siècle comptât encore. Peu lui importait la mémoire de ce descendant des bateliers de Savone que la tiare même ne pouvait anoblir aux yeux d'un Farnèse. D'ailleurs, il avait vu le *Moïse* dans l'atelier, et il jugea, non sans quelques raisons, qu'un pareil chef-d'œuvre suffisait à illustrer un tombeau. Il ordonna donc au malheureux Michel-Ange, et par un bref pontifical, d'avoir à cesser tout travail de sculpture. Il entendait lui confier l'achèvement de la Sixtine. Encore une fois il fallut passer sous le joug, et des mains d'élève achevèrent tant bien que mal cette œuvre dont le maître s'occupait depuis vingt ans.

Aujourd'hui, le tombeau de Jules II, caché sur l'Esquilin, au fond d'une église déserte, n'est plus qu'un monument comme il y en a tant à Rome, et qui ne dépasse pas en importance celui du plus ignoré des successeurs de ce grand pape. Seulement, au milieu de sa façade, il y a le *Moïse*.

C'est là que trône le prophète, le législateur divin, rejetant dans l'ombre, sur le lit funèbre où il essaye de se dresser, inaperçu des spectateurs, celui dont il devait servir à accompagner la gloire. Unique ornement que la main de Michel-Ange ait pu sculpter sur cette panoplie funèbre, le *Moïse* se dresse devant elle, dans une sorte d'isolement significatif, comme

le témoignage de la reconnaissance du peintre de la Sixtine, pour l'historien sublime qui l'avait une fois si bien inspiré. Quant au Pape qui en commanda l'exécution, il n'est nulle part plus oublié que devant cette statue sous laquelle sa cendre ne devait, du reste, jamais descendre. C'est à Sâint-Pierre que Jules II dort de son sommeil éternel; l'immense cathédrale commencée par lui sert d'enveloppe à la simple dalle qui porte son nom, et Michel-Ange, en posant sa fameuse coupole sur les piliers de Bramante, semble cette fois avoir travaillé pour le véritable tombeau de Jules II.

Il serait superflu de décrire le *Moïse,* et banal d'en louer la beauté. Ce chef-d'œuvre est dans toutes les mémoires. Mais on peut dire de lui qu'il est devenu le portrait définitif du grand prophète, comme si dans une mystérieuse entrevue, au milieu des éclairs du Sinaï, Michel-Ange avait reçu la permission de contempler cette face surhumaine pour en conserver à tous les siècles l'indiscutable ressemblance.

Les tombeaux ont porté bonheur au génie de Michel-Ange. Pour le retrouver égal à lui-même, c'est à San-Lorenzo qu'il faudrait pouvoir entrer au sortir de San-Pietro in Vincoli.

Entre les murs de la chapelle des Médicis sont ensevelis les deux neveux de Laurent le Magnifique. Nous l'avons dit, le nom de cette famille était resté cher à Michel-Ange, malgré sa fidélité à cette grande chimère qu'on appelle la liberté politique. Il se croyait

obligé même envers les parents de son premier protecteur; et pour plaire à Léon X et à Clément VII, il accepta de défendre, contre l'indifférence et les rigueurs de l'histoire, la mémoire de deux princes qu'il eût été plus prudent de livrer à l'oubli. Pour eux, il recommence une série de chefs-d'œuvre. Aujourd'hui, les reproductions de la photographie, les moulages des collections publiques, les copies répandues par le commerce ont mis sous les yeux de chacun, presque dans leur réalité, les figures de ce sanctuaire partout célèbre. Cependant, qui de nous n'a senti sa main trembler lorsqu'arrivant à Florence pour la première fois, il a soulevé le rideau qui ferme l'entrée du temple? Quel œil ne s'est pas mouillé en posant son premier regard sur ces chefs-d'œuvre, vieux compagnons de l'atelier qui s'illumine de leur beauté: *Penseur, Nuit, Aurore,* témoignages du génie de l'homme plus encore que du génie d'un homme, devant lesquels toute tête s'incline, sans espoir et sans jalousie, comme si l'on lisait sur le socle qui les porte ce dernier mot des permissions divines : « Tu n'iras pas plus loin. »

Ainsi, l'œil ébloui impose silence à la raison, cette compagne quelquefois gênante de l'admiration. Que nous importe, en effet, le vague dont la pensée de l'artiste reste ici enveloppée? Qu'a-t-il voulu exprimer par ces quatre figures couchées aux pieds de Laurent et de Julien? Que voulait-il dire davantage quand il dessinait sur les courbes de son fameux

plafond ces êtres sans nom, dont quelques-uns même sont revenus ici prendre dans le marbre la même pose que son pinceau leur avait prêtée sur les entablements de la Sixtine? Nul n'a jamais pu le deviner. C'est que peut-être, semblable en cela à bien d'autres grands artistes, ce sublime rêveur obéissait bien plus à ce qu'on appelle le sentiment qu'à la logique. Pour lui, une belle ligne suffisait à déterminer le choix d'un mouvement, et cela lui tenait lieu d'une idée, persuadé d'ailleurs que dans une belle ligne il y a déjà une idée. Mais cela ne fait pas l'affaire des commentateurs, gens généreux, toujours empressés de prêter, même au génie, un peu de leur esprit. Rien ne les choque plus que cette explication, le beau pour le beau, et par le beau seulement. Elle est vraie cependant, vraie du moins pour les artistes qui, par expérience et dans la mesure de leur force, en connaissent toute la valeur. Et puis, après tout, pourquoi distraire de son plaisir et de son admiration par des hypothèses qui laisseront toujours à d'autres hypothèses une entrée permise? Nous sommes émus. Une âme se montre à nous sous cette enveloppe de marbre. Pourquoi lui demander plus? Saluons-la : elle ne nous doit pas la confidence de ses joies ni de ses douleurs.

En commençant cette étude, nous nous sommes promis de rester libre, même de notre premier entraînement, et dût cette liberté indigner ou faire sourire, nous oserons encore à San-Lorenzo demander compte

à Michel-Ange de certains exemples qu'il a légués à ses héritiers. Ces exemples d'un homme supérieur sont des leçons. C'est pourquoi il n'a, pour ainsi dire, pas le droit d'y mêler des erreurs. Non pas de ces erreurs, on l'entend du reste, qui peuvent échapper aux plus grands, mais celles qui, volontairement laissées en place, semblent destinées à mieux mettre en lumière des beautés qui ne doivent pas avoir besoin de pareils repoussoirs.

Lorsqu'on regarde l'admirable figure du *Penseroso,* une fois le bonheur d'admirer satisfait, par un goût naturel de l'esprit comme aussi dans un intérêt bien à sa place, nous recommençons notre examen. Cette fois, nous nous efforçons de comprendre, sinon toute la pensée du maître, du moins la règle qui dans ses ouvrages gouverne le rhythme des lignes et du mouvement. Faut-il dire qu'alors on demeure confondu des libertés qu'il se donne, et qu'on en arrive à douter si le génie lui-même peut les faire accepter pour légitimes ?

Michel-Ange, on le sait, travaillait le plus souvent au hasard du ciseau, sans longues études préalables, se contentant d'une rapide esquisse. Notre timidité, nos habitudes d'éducation nous mèneraient presque à blâmer l'intrépidité avec laquelle, aussi peu préparé, il s'en venait attaquer le marbre. Aussi sommes-nous moins surpris lorsque, par exemple, nous rencontrons — rencontre fréquente au milieu de son œuvre — ces figures dont les pieds restent forcément

engagés dans une sorte de neige de marbre, parce qu'à les en dégager, le sculpteur ne trouverait plus le sol où les appuyer, et qu'il n'a pas songé à réserver — — voyez l'*Esclave* du Louvre, — ou bien ces ébauches d'où saillent çà et là une épaule, une jambe d'un fini achevé, tandis que le reste du corps demeure abandonné dans la gangue, dont un œil trop hâtif avait négligemment calculé l'épaisseur. Est-ce un mécompte pareil qui força Michel-Ange à glisser sous le coude de Laurent le Penseur cette barre d'appui à tête d'animal, ne ressemblant à aucun objet d'un usage appréciable et dont visiblement la seule utilité est de redresser une figure, obligée sans elle de s'incliner trop bas sur le genou? Plus encore : pourquoi sous les pieds de l'*Aurore,* de la *Nuit* et de leurs compagnons, ces longues lames de marbre qui ne viennent pas ici apporter à un membre évidé dans une nature fragile un secours nécessaire, mais qui semblent bien plutôt en motiver le jet? Et alors comment expliquer la présence de ces roches abruptes sur un cénotaphe auquel elles n'appartiennent pas et dont les courbes sont évidemment trop rapides pour les pouvoir retenir? On dit que le strie du ciseau étant nécessaire pour faire valoir le poli de la chair, il fallait nécessairement trouver des accessoires sur lesquels il se pût marquer sans illogisme. De là, le choix et l'appel de ces appendices inattendus. Sans nous récrier contre une explication ingénieuse, peut-être probable, nous sommes loin de la trouver concluante;

elle n'excuserait pas Michel-Ange, si l'on persistait à lui imposer le respect du droit commun. Mais non : Michel-Ange voulait donner à ses figures une silhouette allongée, qu'il trouvait sans doute nécessaire à l'harmonie de l'ensemble, et qui élargissait son urne sépulcrale. L'architecture du tombeau — notons qu'il en était l'auteur — et la logique aussi le gênant, il rompit résolûment avec la logique et ne s'est pas embarrassé de l'architecture. Mais, dira-t-on. cela fait bien ; le reste en art est de piètre importance. Cela importe beaucoup, au contraire. Si la raison n'est pas tout, si on l'trouve en elle une amie parfois taquine, on n'en a pas moins tort de mépriser ses avis. Pour avoir consenti à lui obéir plus souvent, et même à San-Lorenzo, Michel-Ange en serait-il moins grand? Quel maladroit admirateur oserait lui faire l'injure de le croire ou de le prétendre?

Au fond de cette même chapelle, dans une niche qui fait face à l'autel, Michel-Ange plaça encore une Vierge avec l'Enfant, seuls hôtes célestes de ce sanctuaire presque païen. C'est un de ces ouvrages extraordinaires qui vous charment et vous froissent à la fois. Tout inachevé qu'il est, il saisit le regard. Quelle puissance dans cette créature étrange! Elle presse avec une sorte de douleur physique son robuste nourrisson sur le sein qu'il épuise, résignée et comme sans reconnaissance, sous le poids effrayant de la maternité. Conception sauvage, peu chrétienne, mais non sans poésie. Quant à convenir que c'est là cette

Vierge dont le doux visage devait rappeler le ciel à son Fils, quel cœur de mère y consentirait? Cela est beau cependant d'une beauté victorieuse qui déconcerte la critique. Pourquoi n'en peut-on faire l'aveu sans résistance?

Michel-Ange semble avoir lu l'Évangile plus tard et moins attentivement que la Bible, et n'en avoir pas compris le sens surnaturel et humain. A tout le moins, a-t-il toujours échoué lorsqu'il essaya de représenter le Christ. Deux fois il s'essaya devant le divin modèle, et avec le ciseau comme avec le pinceau, il a deux fois échoué. Ni le juge des dernières assises, ni la victime du Calvaire n'ont posé devant lui à la Sixtine. Assis sur les nuages, le Fils de Marie n'est qu'un Jupiter irrité; à l'église de la Minerve, appuyé sur l'instrument de son supplice, c'est un athlète aux belles formes, ce n'est pas l'Homme des douleurs. Tant de muscles cachent l'âme divine, et en regardant ce morceau de virtuose, ce *Jésus montrant sa croix,* on se rappelle ce mot du Livre des livres : « Je me révélerai aux simples et aux ignorants. » Ils le voyaient mieux, ce Dieu souffrant, à travers leurs prières et leurs larmes, le moine de San-Marco et le chantre de San-Bruno, lorsque leur pinceau angéliquement faible traçait sur la toile les traits angoissés de leur ami du ciel. Ils peignaient avec leur cœur et leur foi. Michel-Ange trop souvent ne s'est souvenu que de sa science.

Pour terminer ici l'examen trop rapide des œu-

vres sculpturales, il nous reste à citer le fameux buste de *Brutus,* ce buste qui a eu la chance de provoquer la verve pédante de deux latinistes dont les vers imprimés dans tous les guides ont fait la renommée de cette ébauche; l'auteur sans doute n'en espérait pas tant. Puis enfin ce beau groupe de la *Pietà* que l'on entrevoit aujourd'hui derrière le maître-autel de Sainte-Marie des Fleurs.

Comme nous avons passé sous silence les petits bas-reliefs de l'Académie de Londres, du musée des Offices et celui plus douteux de l'Albergo dei Poveri, à Gênes, nous laisserons de côté le *Saint Matthieu* de l'Académie de Florence, même le groupe élégant et bizarre du *Génie victorieux* et l'*Apollino.* Nous abandonnerons dans l'ombre du palais Fevoli, à Rome, le bloc de marbre presque informe qui y est caché, première pensée peut-être de l'ouvrage sur lequel Michel-Ange devait épuiser les restes de sa vigueur. C'était une *Descente de croix.* Le grand sculpteur la destinait à orner son tombeau. Malheureusement, fatigué par la dureté de la matière, dans un moment d'impatience, et toujours irritable, il brisa le bras de la Vierge. Cet accident le dégoûta d'aller plus loin, et même, sans les instances de son domestique, il eût mis en pièces le bloc rebelle. Il se laissa fléchir cependant et permit même qu'un élève réparât le dommage.

Dernière sculpture de Michel-Ange, la *Descente de croix* semble un témoignage laissé à dessein de

cette foi qui éclaira et consola de sa lumière la fin de sa vie. Nulle part le vieil artiste ne s'est montré si pieux, nulle part encore si attendri. On doit regretter pour cela que sur le tombeau du Buonarotti, à la place de la froide composition qui le décore, ce groupe n'ait pas pris sa place définitive. Quelle éloquence nouvelle il y eût gagnée ! surtout si on lisait gravés sur le piédestal ces vers qui pouvaient servir de commentaire au monument tout entier :

Ne pinger, ne scolpir, fa piu che queti
L'anima volta a quel divino amor,
Ch' aperse, a prender noi, in croce le braccia.

Digne épitaphe de cet artiste si grand, si admiré, et qui était mort désabusé de tout, excepté de Jésus-Christ.

V

Léon X ne comprenait pas ou ne goûtait pas le génie de Michel-Ange. Il lui fit perdre quatre années à des travaux auxquels il semblait ne pas tenir lui-même. Tantôt il demandait une façade pour San-Lorenzo, et il l'obligeait à extraire lui-même les marbres qui devaient la former; tantôt il lui commandait les tombeaux de la sacristie nouvelle, puis tout à coup des plans pressés pour la bibliothèque Laurentienne. En somme, Raphaël lui suffisait, et pendant tout son règne il laissa son rival dans un oubli mal

déguisé. Adrien VI ne pouvait regarder sans honte les nudités de la voûte de la Sixtine et l'appelait le plafond d'une salle de bain. C'est dire le cas qu'il devait faire du peintre qui avait osé commettre cette ornementation sacrilége. Mais Clément VII était plus de son temps, et il avait pour les péchés d'art une indulgence digne d'un Médicis. Le premier, il rêva de faire repeindre la muraille du fond de la Sixtine. Ce fut Paul III qui en chargea définitivement Michel-Ange.

Plus de trente ans s'étaient écoulés depuis l'achèvement de la voûte, et l'âge commençait à se faire sentir à l'infatigable artiste. Sa santé vacillait et le jetait parfois dans d'étranges découragements. Cependant en huit années il acheva sa tâche.

Quoique dégradé, le *Jugement dernier* est encore en assez bon état de conservation : l'œil en parcourt les groupes sans trop d'efforts et embrasse peu à peu l'ensemble.

En haut, dans les nuages, les anges apportent les instruments de la Passion. Au centre, le Christ et la Vierge. Autour d'eux, les patriarches et les saints : c'est le Ciel.

Au milieu, d'autres anges dans les divers ministères de récompenses ou de punitions dont ils sont chargés par la justice divine; en bas enfin, les corps ressuscitant et montant, revêtus de nouveau de leur vêtement de chair, vers le juge qui les attend : c'est la Terre, et aussi l'Enfer dans ce coin de gauche où

roulent les réprouvés entraînés par les démons dans les feux éternels.

Un pareil sujet n'est-il pas au-dessus des forces d'un homme, si vaste que soit son génie ? La peinture elle-même lui offre-t-elle des ressources suffisantes pour l'affronter? Les prédécesseurs de Michel-Ange ne s'y étaient essayés qu'avec prudence et dans de certaines limites. En général, ils avaient subordonné toute la scène à la figure du Christ, et dans ce grand drame les anges eux-mêmes ne jouaient qu'un rôle secondaire. Orcagna, qui leur a donné une si terrible physionomie, s'était bien gardé cependant, soit par scrupule de croyant, soit par calcul d'artiste, d'affaiblir la terreur respectueuse qu'un Dieu vengeur devait répandre dans l'âme des spectateurs. Quant aux accusés appelés aux assises du ciel, ils paraissaient sortant de leurs tombeaux, et presque tous avec le costume de leur état. Et quelles libertés ils prenaient, ces peintres, chrétiens cependant si disciplinés, en mêlant à droite et à gauche, au gré des arrêts d'en haut, les élus et les damnés, qu'ils fussent papes ou moines, rois ou magistrats ! On pouvait les reconnaître quelquefois; peut-être les nommait-on à voix basse. Quelles leçons et quelles menaces! Comment l'Église laissait-elle faire? Avait-elle pour ces artistes prédicateurs une indulgence de protectrice, ou bien, par hasard, nous a-t-on peint sous de fausses couleurs l'état de cette société prétendue esclave, au sein de laquelle l'autorité ecclésias-

tique fournissait elle-même à la satire le fouet dont elle se sentait frappée? — Les vieux peintres ingénus des premiers siècles de l'art nous paraissent avoir compris la scène du dernier jugement mieux que leur célèbre continuateur, y avoir introduit plus de variété, partant plus de sens et plus d'émotion. A Florence comme à Pise, les preuves en sont nombreuses.

« Tout entier à la plus grande difficulté de l'art, qui réside dans l'expression des formes humaines », voilà bien l'auteur du *Jugement dernier;* c'est son panégyriste le plus enthousiaste qui le définit ainsi. La critique a enregistré cet éloge, que Vasari croyait complet; mais elle se réservait d'en diminuer la portée. En effet, il y avait dans le thème grandiose qui s'offrait à Michel-Ange autre chose qu'un champ où se pourraient ébattre surtout ses goûts de dessinateur et d'anatomiste; il ne le comprit pas assez. Tout pour les muscles. A peine consentira-t-il à jeter sur les genoux de Jésus une draperie indispensable. Est-ce bien là l'œuvre d'un homme qui prétendait donner à la peinture la mission « de nous faire voir, mieux que tout autre moyen, la modestie des saints, la constance des martyrs, la pureté des vierges, la beauté des anges, l'amour et la charité dont brûlent les séraphins »? A peine, dans ce pêle-mêle où les entraîne le vent de la colère divine, l'œil distingue-t-il les anges du ciel des anges de la terre et les saints d'avec les damnés. Quant à la modestie des saints et

à la pureté des vierges, Daniel de Volterre eut fort à faire pour leur fournir les plus indispensables apparences. On peut donc, même au point de vue seul de l'art, donner raison à Paul IV et à Clément XII lorsqu'ils firent cacher des nudités qui n'étaient pas seulement choquantes, mais encore monotones et ennuyeuses. Il est certain que ces rares draperies, tant moquées, voltigeant çà et là, rompent heureusement le ton briqueté des chairs et la ligne confuse de ces corps, entre lesquels l'âge et le tempérament ne parviennent à glisser la moindre différence. Sans elles, cette beauté implacable finirait par irriter le regard, comme une note trop prolongée devient insupportable à l'oreille. Enfin, on a beau avouer que Michel-Ange seul était de taille à peindre ce morceau gigantesque, en le regardant, plus d'un voyageur qui revient de Sienne regrette à part lui l'inhabileté de ces pauvres quattrocentistes plus riches d'inspiration et plus touchants que tout le savoir de ce *formiste* sans concession. « Ma science créera un peuple d'ignorants », avait dit Michel-Ange. Sa prédiction s'accomplit. Malheureusement, il ne s'aperçut pas à temps qu'il en était la première victime.

Et cependant, dans cette peinture dont le spectateur habitué aux leçons en usage depuis trois siècles ne voit que le côté matériel ou terrible, il passe, chose rare dans l'œuvre de Michel-Ange et trop peu remarquée jusqu'ici, un souffle ému. On dirait qu'une sorte de pitié fraternelle a traversé l'âme du

peintre à la vue de ces pécheurs dont il faut redire les remords et le châtiment. — Quoi! est-il vrai qu'il soit passé, le temps de la miséricorde? Jésus frappe, il est vrai, de la voix et du geste, mais, tout autour de lui, voyez, comme un nimbe de prières, se presser les saints, offrant pour les accusés la rançon de leurs propres vertus et de leurs souffrances. Marie, effrayée, se détourne et se tait. Mais ils accourent, eux, en bataillons pressés; ici, les martyrs avec les instruments de leurs supplices; là, ces illustres pénitents, exilés volontaires de toute joie humaine, et des profondeurs du ciel, les anges eux-mêmes n'apportent-ils pas au Juge, victime de la Rédemption, ce bois sur lequel il a offert son sang pour des coupables auxquels il pourrait peut-être encore pardonner? — Plaidoyer nouveau, n'est-il pas vrai? et touchant, que la théologie peut trouver sans doute téméraire, mais que Michel-Ange faisait entendre à dessein, la supposition est permise, dans ce temps où Luther attaquait l'Église dans ses dogmes les plus consolants, niait l'efficacité de la pénitence, les mérites des saints, la communion des morts, et prêtait à Dieu on ne sait quelle bonté capricieuse mêlée à des sévérités inexorables.

Michel-Ange avait pour Dante une admiration qui touchait à la dévotion. Depuis le jour où, pour la première fois, Aldovrandi lui fit lire à Bologne la fameuse trilogie, il en avait fait son évangile de la terre, et les commentateurs n'ont pas manqué de

reconnaître dans plusieurs de ses compositions les souvenirs de la *Divine Comédie.* Naturellement, la fresque du *Jugement dernier,* plus que tout autre ouvrage de Michel-Ange, prête à ce rapprochement. Il est permis cependant de trouver que les emprunts du peintre au poëte ne frappent pas ici tous les yeux. Lorsque Dante descend dans les spirales infernales, il en marque soigneusement tous les habitants d'un signe ineffaçable; et chacun d'eux, sortant de la foule avec son nom, son crime ou son malheur, devient pour le lecteur un personnage vivant qu'il méprise ou qu'il plaint, mais qu'il n'oublie pas. Mais Dante avait surtout voulu peindre des hommes; Michel-Ange n'a pensé qu'au genre humain. Dans ces êtres qui de la terre au ciel montent, confondus à dessein dans une nudité qui leur ôtera tout caractère d'individualité, comment retrouver, sans s'y forcer, le souvenir dominateur ou cherché de la *Divine Comédie?* Non, le temps avait marché; deux siècles séparaient Dante de Michel-Ange. Fatigués de tant d'inutiles révolutions, épuisés de crimes, les Italiens étaient devenus plus indifférents ou plus conciliants. Une sorte de scepticisme pacifiait peu à peu les passions qui soulevaient l'âme de l'Alighieri. En 1540, personne, sur les bords du Tibre ou de l'Arno, n'est plus capable de cette haine implacable, et Michel-Ange eût fait lire à ses compatriotes une satire inutile et incomprise s'il eût cherché à imiter Dante. Triste, plein de vagues colères, découragé, tel nous

l'avons vu caché dans l'ombre des prophètes ou sur le cénotaphe des Médicis, tel on le retrouve sur la grande muraille de la Sixtine ; peut-être accuse-t-il la vie, mais quant à ceux qu'il maudissait aux heures d'amertume, assez pour les jeter aux flammes de son enfer à lui, il n'a pas voulu nous dire leurs noms. Le *Jugement dernier,* c'est la vengeance de Dieu, ce n'est pas celle de Michel-Ange.

Prodige d'exécution, cette œuvre est l'annonce et peut-être la cause de la décadence qui va entraîner l'école. Sans doute elle renferme assez de beautés encore pour expliquer l'admiration et la confiance des imitateurs, mais ce sont des beautés dangereuses et paradoxales. Elles ont pu autrefois étonner et entraîner, elles ne suffisent plus aujourd'hui pour faire placer le *Jugement dernier,* à la suite de la voûte, au rang des modèles indiscutés.

En achevant le *Jugement dernier,* Michel-Ange voulait dire adieu à ce métier de peintre qu'il n'avait embrassé qu'avec une sorte de répugnance. « La fresque n'est pas un métier de vieillard », répétait-il. Et cependant Paul III le contraignit à entreprendre encore la décoration de la chapelle qui porte son nom. Il y dut représenter la *Conversion de saint Paul* et le *Crucifiement de saint Pierre.* Dans ces deux ouvrages, malgré l'aveu de sa faiblesse croissante, il prétendit, dit Vasari, « arriver à la perfection de son art, sans s'inquiéter des accessoires de paysage, d'arbres et de fabriques, comme s'il eût craint d'abais-

ser son art à de simples détails ». Mépris maladroitement affiché! Il fait autant de tort à la modestie de Michel-Ange qu'à la rectitude de son jugement. Cette indifférence hautaine avait déjà nui au vieux maître ailleurs que sur les murs de la chapelle Pauline. Il est vrai qu'il refusait d'en convenir. Le temps, plus intelligent que Vasari, a déjà presque effacé cette double erreur d'un grand homme que ses amis et son temps, prosternés devant lui, trompaient à l'envi, et que l'on contraignait à se survivre.

Comme fresquiste, Michel-Ange a donc laissé deux grandes œuvres. Cependant, dans l'intervalle de ses efforts, il s'exerçait parfois à ce métier de peintre de tableaux, pour lequel il professait un dédain plus ou moins sincère. Ce métier, il est vrai, lui réussissait mal, et malgré les cris d'admiration qui accueillaient ses moindres productions, peut-être bien s'en faisait-il tout bas l'aveu. En dehors des fresques de la Sixtine, on ne peut citer comme un tableau à peu près digne de ce grand peintre que le *Tondo de la Tribune*. Les autres toiles ou panneaux dispersés dans les collections de l'Europe prouvent, aux yeux qu'un nom n'éblouit pas, les inquiétudes de Michel-Ange, et, dans un cadre plus étroit, ils agrandissent singulièrement ses défauts. Presque tous ses ouvrages passent, il est vrai, pour des copies, mais ces copies ne livrent pas moins les sujets à la critique. Et puis sont-elles toutes des copies? Le Buonarotti, qui brisait ses statues lorsqu'elles lui semblaient mal venues, a pu

laisser partir de son atelier, sous le couvert d'un nom d'élève, ces essais dont il reconnaissait le peu de valeur. La plupart de ces prétendues répliques sont habilement exécutées, et l'on pèse couramment, en les regardant, la valeur de l'original. Ces *Annonciations* où la créature humaine et le Messager divin se contournent à l'envi dans des poses de convention, ces *Crucifixions* et ces *Agonies* restent cependant des œuvres dont la paternité n'a jamais été disputée à Michel-Ange. Elles paraissent par leur maniérisme pédant plus dignes de Vasari, qui les vante.

On dit encore que le carton du plus fameux tableau de Sébastien del Piombo fut desssiné par Michel-Ange, qui avait ses raisons pour le laisser croire. Ceux qui ont vu à Londres cette composition trop vantée savent ce qu'il faut penser de ce chef-d'œuvre que le nom de son mystérieux auteur protége contre une indifférence méritée. C'est une scène confuse, sans invention et sans beauté, qui n'égale certes pas la pâle et charmante miniature laissée par Giotto sur les murs de l'Arena de Padoue. La *Résurrection de Lazare* fut exécutée pour balancer la réputation de Raphaël; mais, si modeste qu'il fût, l'auteur de la *Transfiguration* était clairvoyant. Le tableau qu'on montrait non loin du sien ne dut éveiller ni ses craintes ni sa jalousie, et son rival caché dut regretter de n'en avoir pas laissé l'honneur tout entier au Vénitien qui lui servait complaisamment de prête-nom. La mythologie n'inspire pas mieux Michel-

Ange que l'Évangile. Nous ne parlerons pas du tableau des *Parques,* la critique éclairée refuse aujourd'hui de l'en croire coupable; mais supposons que nous ayons sous les yeux le *Ganymède* ou la *Chute de Phaéton,* ou cette figure de la *Fortune* dont les esquisses dessinées et bien conservées subsistent encore; dépasseraient-ils la valeur des compositions religieuses que nous venons d'examiner? Et quant à cette *Léda* et à la *Vénus caressée par l'Amour,* franchement, si ces deux compositions étaient signées du nom de Bronzino ou de Pontormo, emploierait-on à déplorer leur perte la moitié du temps qu'on dépense aujourd'hui à les vanter? Michel-Ange prétendait garder son indépendance même envers les plus justes lois de la pudeur; cependant, nul ne fut de mœurs plus pures et, dans un siècle plus corrompu, ne protesta avec moins de respect humain contre les vices dont ses contemporains se faisaient honneur. Mais il avait deux consciences, l'une sévère pour sa pensée et ses paroles, l'autre absolument sourde et aveugle quand il s'agissait de l'art. Il est le père de cette classe de critiques qui prétendent qu'il n'y a pas de police permise contre le beau : esprits forts très au-dessus des petites conventions en usage parmi les honnêtes gens, que rien ne scandalise, et qui admirent la mère des Dioscures et son impudeur paisible comme l'expression mystique de la vie universelle. Michel-Ange sans doute n'y mettait pas tant de profondeur; il était

moins hypocrite, mais non pas plus excusable. Passe encore quand il travaillait pour un duc de Ferrare; mais qui pourra raisonnablement l'absoudre pour les obscénités de la Sixtine ? Des papes, dira-t-on, les ont bien trouvées acceptables ! Cela prouve qu'on ne refuse pas toujours l'entrée du Vatican à la tolérance et aussi qu'on peut porter jusqu'à l'illogisme la complaisance pour le génie. Mais pourquoi cette absurde et inutile révolte contre les plus vulgaires convenances? et quelle idée nouvelle, quelle beauté plus grande a-t-elle délivrée de leurs chaînes?

Une fois la chapelle Pauline terminée, Michel-Ange déposa les pinceaux, et, à peu de statues près, il ne fut plus qu'architecte.

VI

Au quinzième siècle, l'éducation dans les ateliers d'Italie embrassait à la fois les trois grands arts. Chaque élève passait successivement de l'ébauchoir au crayon et au compas. A vingt ans, il était prêt à tout. C'est ainsi que le Sanzio, après la mort du Bramante, put sans présomption se charger de continuer la construction de Saint-Pierre, et que Michel-Ange à son tour accepta, sans trop de résistance, de remplacer San Gallo, qui venait de mourir. Au reste, il avait déjà donné des preuves de son savoir-faire. A Florence, la chapelle Médicis, et la bibliothèque Laurentienne à Rome, la construction du Capitole, mar-

quaient sa place à côté des meilleurs architectes de son temps.

On a contesté à Michel-Ange d'être resté égal à lui-même lorsqu'il dessinait l'ensemble et les détails de ses monuments. Le grand sculpteur et le grand peintre n'est plus, disent certains juges, qu'un architecte assez ignorant qui, en cherchant l'original, rencontra le plus souvent l'étrange et surtout le mauvais goût. Si Michel fut au-dessous, par la science pratique, des hommes de son temps, maîtres dans l'art des constructions, on a fait remarquer avec justice cependant qu'il répara les bévues que ses prédécesseurs, les San Gallo, lesquels étaient des architectes fort en renom, avaient commises en ne respectant pas les plans de Bramante; mais s'il manqua de goût, la faute en est un peu à son siècle et à son entourage. Toutefois, il eut un jour une de ces saillies de génie qui font oublier bien des erreurs, et l'on retrouva bientôt l'homme de la Sixtine et de la Sacristie de Florence dans l'audacieux qui osa placer une église sur une église et rebâtir le Panthéon d'Agrippa sur les quatre transepts de la basilique de Jules II.

Au seizième siècle, l'art de l'antiquité, nouvellement sorti des entrailles de Rome, tournait toutes les têtes. On avait abandonné pour lui les gracieuses traditions suivies depuis Brunelleschi jusqu'à B. Perruzzi. On n'étudiait plus que Vitruve. Il fallait à tout prix revenir au simple et au grand. Malheureusement on tomba bien vite dans la pauvreté et la

sécheresse. Un froid mortel engourdissait ces imaginations qui se trompaient de culte et qui manquaient pour les aïeux de mémoire et de reconnaissance. Michel-Ange subit la contagion générale, mais il s'arrêta à temps, et c'est une grande injustice que de refuser à l'architecte qui conçut le plan et la décoration de la chapelle des Médicis toute sagesse et toute grâce. Qu'on reporte, si l'on veut, à Maderne la gloire d'avoir trouvé la courbe élégante du dôme de Saint-Pierre, Michel-Ange ne reste pas moins l'inventeur de cette tour colossale auprès de laquelle la coupole de Brunelleschi à Florence n'est plus que l'essai d'un artiste novice. Aussi, quoique la façade et l'ornementation de Saint-Pierre n'aient rien de commun avec le projet laissé en mourant par Michel-Ange; quoique les noms de Bramante, de Raphaël, soient écrits sur les pierres de cette cathédrale du monde catholique, c'est encore celui de Michel-Ange qui resplendit et efface tous les autres, lorsque de chaque coin de l'horizon romain l'œil aperçoit le gigantesque ciborium posé par Buonarotti sur le tombeau du prince des apôtres, comme si l'église de Saint-Pierre avec sa grandeur qui subjugue la critique, et ses défauts aussi apparents que sa beauté, était l'image et comme le symbole du génie de Michel-Ange.

VII

La vie de Michel-Ange appartient tout entière à l'art, et jusqu'à près de soixante-dix ans l'art fut son unique passion. Ses amis suffisaient à son besoin d'aimer. Il ne s'était jamais marié, et il resta, paraît-il, toujours fidèle à ses vœux d'indifférence. L'idée céleste de la beauté qui hantait son imagination avait rendu, on l'eût dit, ses regards insensibles aux beautés de la terre qui passaient sous ses yeux. Un jour, cependant, ces glaces, au milieu desquelles son cœur se croyait garanti désormais de feux incommodes et méprisés, se fondirent tout à coup; la marquise de Pescaire, plus connue sous le nom de Vittoria Colonna, fit, probablement sans le savoir, ce miracle de rendre épris d'elle ce vieillard trop confiant. Elle dut bientôt recevoir des aveux dont, très-probablement, elle se montra étonnée. L'amitié du grand artiste lui eût suffi, on peut le croire. Le respect, l'admiration, répondirent seuls à cette tendresse qui s'échappait en sonnets et en madrigaux, ces consolations ordinaires des amours incomprises.

Michel-Ange était expert au jeu de la versification; une passion imprévue ne lui avait pas révélé la première, sans doute, ses aptitudes de poëte. Les Italiens ont rangé les poésies de Michel-Ange parmi leurs trésors littéraires. Nous autres Français, lorsque nous parvenons à en comprendre nettement le sens,

à travers une langue très-personnelle, obscure et pleine de sous-entendus, nous restons plus froids, et quelquefois même nous sourions. Ce n'est pas manque de respect; mais les roses de l'amour nous paraissent mal à leur place sur un front déjà couronné de cheveux blancs. Nous ne croyons pas que le pauvre vieillard souffrît de la froideur de la Vittoria autant qu'il prenait plaisir à le chanter. Ses *concetti* sont si travaillés, qu'ils nous rassurent; les cris de la douleur vraie s'échappent avec plus de simplicité, et tout ce martyre semble un peu exagéré. C'est surtout en vers que les mots mentent, et l'on peut espérer pour le patito de la Vittoria qu'il bénéficiait, aux heures de souffrance, de la longue pratique de la vertu et du calme que l'âge impose, même aux poëtes. D'ailleurs, avec cette mobilité lyrique qui ne craint pas de se démentir, ne refusait-il pas de se ranger parmi les esprits grossiers qui réduisent à un effet sensuel la beauté, par laquelle toute intelligence saine se sent transportée au ciel?

Ce qu'il fallait au poëte pour qu'il restât digne de l'artiste, il faut bien l'avouer en parcourant le livre des Sonnets, ce n'était pas la tendresse d'une femme; Jésus-Christ seul pouvait inspirer le chantre de la Sixtine. Il rentra, au jour des pleurs, dans ce cœur fait pour lui, et il l'occupa dès lors sans partage. Une fois relevé du pied de ce lit de mort où il contempla le seul être qu'il eût aimé, Michel-Ange ne s'agenouilla plus que devant son crucifix. C'est là que,

poëte, il retrouva ses plus touchantes inspirations. Ses sonnets pieux demeurent incontestablement les plus beaux parmi les soixante-quatre que la postérité a recueillis, et il les composa presque tous au moment où « l'ombre grandissait autour de lui, quand, infirme, abattu et près de tomber à son tour », il ne lui restait pour unique ambition que de gagner le ciel, et pour dernière pensée que le repentir de la gloire.

III

ARTISTES DU XIX[e] SIÈCLE

PRUD'HON

L'EXPOSITION DE SES ŒUVRES

(1874)

Le nom de Prud'hon est devenu dans notre école le synonyme de la grâce, et peu s'en faut que les historiens de nos jours ne le mettent en balance avec celui du Corrége. Cependant Prud'hon n'a produit qu'un nombre assez restreint de grands ouvrages, mais ils suffisent à justifier une réputation acceptée comme indiscutable.

Toutefois, quelques regrets se mêlent aujourd'hui à la louange lorsque le regard étudie les œuvres exposées dans la salle des Beaux-Arts, et il faut bien avouer que si cette exposition n'a pas diminué Prud'hon, on ne trouvera pas cependant qu'elle l'ait fait grandir. Elle ressemble un peu à ces livres pleins de révélations inattendues et compromettantes qui nous font connaître dans la carrière d'un homme célèbre des défaillances communes, si l'on veut, à tout le

monde, mais dont chacun se laissait aller, sans parti pris, à le croire incapable ou innocent.

Il est inutile de raconter à nouveau une vie aussi connue que l'est aujourd'hui celle de Prud'hon. Les incidents en ont été minutieusement recherchés et redits. E. Delacroix lui-même se plut à analyser un jour, avec une chaleureuse sympathie, l'œuvre d'un peintre dont les grâces voluptueuses et savantes semblaient devoir le moins séduire son esprit sévère et naturellement indiscipliné. Nous n'avons donc qu'à jeter un rapide coup d'œil sur l'ensemble de cette collection, dans laquelle Prud'hon se montre surtout comme un dessinateur original et charmant, et comme un poëte qui a dans les veines quelques gouttes du sang de Virgile et d'Ovide.

On sait que Prud'hon a peint peu de tableaux; embarrassé dès sa jeunesse dans les liens d'un mariage indigne de lui, chargé de famille et dépourvu de fortune, il dut suffire à des nécessités qui, sans étouffer son génie, en limitèrent pendant trop longtemps le cours et peut-être le progrès. Il lui fallait dépenser en menue monnaie la richesse de son imagination, et quand son jeune cœur débordait de rêves et de tendresses, c'était par des images de bonbonnières ou des entêtes de romances qu'il en épanchait le trop-plein. Çà et là, il trouvait bien un portrait à faire, mais il ne paraît pas qu'il y prît grand goût. Cependant il avait ses jours de consolation, et probablement, dans un de ces moments où le cœur

attendri et satisfait semble aider le pinceau, il peignit ses deux amies, madame Copia et madame Anthony. Le premier portrait semble exécuté sous l'inspiration de David, avec une grâce souriante inconnue au peintre des *Sabines;* l'autre rappelle Greuze, avec moins d'habileté dans le métier et plus de naturel dans l'expression. Ces deux portraits sont des meilleurs parmi les quarante-huit que le livret attribue avec trop de confiance à Prud'hon; car on peut faire ses réserves en le consultant, et nous avouerons, pour notre part, que nous résistons à reconnaître la touche du maître dans une tête inscrite sous le nº 46. Non pas certes qu'elle soit indigne de lui, mais elle montrerait alors un goût passager de précision et de finesse, et une préoccupation inusitée de sévérité qui n'est pas le caractère habituel de son dessin, presque toujours large et négligent de détails. De plus, cette pâte ambrée et légère, laissant transparaître le trait du crayon, se dérobe à tout rapprochement, si l'on essaye de la comparer à celle que le peintre emploie dès le début et dont il se servira plus tard pour modeler le visage de madame Antoine Passy ou celui de madame Jarre, au Louvre. De ce qu'il est difficile de dire le nom de l'artiste à qui le spectateur devra reporter l'honneur de ce joli ouvrage, il ne s'ensuit pas que l'on se trompe en refusant de croire qu'il soit de Prud'hon, non plus que le portrait de cette vieille et aimable bourgeoise au masque sillonné de rides sous sa cape de soie noire, et

qui rappelle si bien la manière timide du consciencieux Drouais. — Et puis, pourquoi ne pas l'avouer? Prud'hon ne fut, après tout, qu'un assez médiocre portraitiste. Le réel n'était pas son domaine, et l'on pressent quel ennui devait alourdir sa main lorsque de ces charmantes esquisses si pleines d'esprit, de lumière et de ressemblance, — l'impératrice Joséphine, madame de Sommariva, — il passait à ces grandes toiles où il fallait peindre le marquis de Gouvion-Saint-Cyr ou le grand électeur Talleyrand. En retrouvant ces pages oubliées, c'était le moment convenable de se rappeler la devise prudente du célèbre diplomate : « Pas de zèle! » Avec un enthousiasme plus maître de lui, les amis de Prud'hon n'eussent point provoqué certains étonnements, et dans peu d'années, clément pour la mémoire d'un grand artiste qui avait pris soin lui-même, par ses imprudentes colorations, d'aider et de justifier ses attaques, le temps eût achevé de détruire des œuvres dont on est bien forcé de reconnaître la flagrante médiocrité.

Il est aussi regrettable de ne pas trouver à l'École des Beaux-Arts quelques-uns de ces tableaux cachés aujourd'hui dans le cabinet des amateurs, et qui ne sont connus que par la gravure : l'*Enlèvement de Psyché, Zéphire qui se balance,* — l'original appartient à M. Genin, — *Vénus et Adonis.* On eût aimé à comparer le peintre dramatique du criminel poursuivi au chantre gracieux des divinités antiques,

absent dans la salle des Sept-Cheminées. La *Vengeance de Cérès* même ne répond pas à l'impression qu'en donne l'estampe, et la froide allégorie de l'*Ame brisant ses liens* ne révèle au regard que l'état d'épuisement auquel une grande douleur avait réduit le malheureux Prud'hon. Le moment était venu après lequel l'art lui-même ne pouvait plus fournir de consolation à celui qui l'avait tant aimé.

C'est dans les esquisses exposées à l'École des Beaux-Arts que l'on retrouve tout à fait Prud'hon. Mais là, du moins, comme l'admiration est à son aise! Il faudrait tout louer; on peut se contenter de citer : *Diane implorant Jupiter, Vénus et Adonis, l'Amour séduisant l'Innocence, Minerve conduisant le Génie des arts, l'Abondance, Andromaque, Phrosine et Mélidor, la Toilette,* autant de petits tableaux qu'on oserait dire achevés, et dans lesquels on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, ou la beauté du style, ou bien la tendresse et la passion qui y éclatent. Comme le sentiment instinctif de la couleur se révèle mieux quand la petitesse du cadre oblige l'artiste à poser franchement et rapidement sa touche, et comme le dessin, la tournure de ces petites figures qui naissent si spontanément sous son pinceau rendent plus insupportables les prétentions académiques et les compositions laborieuses de certains de ses contemporains!

Mais c'est peut-être sur le papier et le crayon à la main que Prud'hon satisfait plus complétement le

spectateur et semble mieux se satisfaire lui-même. C'est là qu'il manifeste avec plus d'évidence cette sensibilité poétique un peu féminine qui prêterait presque dans ses idylles de la chasteté à la volupté même. Il a trouvé dès l'abord un modèle à lui, où l'estompe et le crayon blanc arrivent à des effets d'un relief surprenant, sans nuire à la netteté nécessaire des contours. Comme Léonard, il fait tomber de haut la lumière sur ses personnages; elle cercle les yeux d'une ombre qui fait valoir l'étincelle du regard, et les caresses de cette ombre donnent à la bouche un sourire plus mystérieux. Sans doute, il y a un peu de monotonie dans ce travail perpendiculaire qui recouvre le vague des frottis; souvent les traits sont multipliés, et cette jolie exécution cache plus d'une trahison envers la vérité. Ce n'est point de cette manière tranquille que Raphaël et Ingres, les deux maîtres de la sincérité, poursuivaient la nature et lui arrachaient ses secrets. — Mais pourquoi irions-nous chercher querelle à celui qui nous procure d'incontestables jouissances, et analyser après coup une émotion spontanée? Le plus dangereux des mérites ne serait-il pas de savoir esquiver les reproches, et nos défauts ne sortent-ils pas bien souvent de la même famille que nos vertus?

A quelle hauteur le génie de Prud'hon s'élèverait aujourd'hui si, né dans un milieu moins faux et moins frivole que celui de la société française au commencement de ce siècle, il eût reçu l'inspiration

des plus nobles convictions de l'âme? Quel charme reposant la foi d'un Lesueur pouvait prêter à ce peintre, si souvent attristé, de l'amour terrestre! Il suffit, pour le comprendre, de regarder cette petite composition du *Christ portant sa croix*, et cet autre encore dont le souffle de Raphaël semble animer l'ébauche enthousiaste et grandiose : *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre.* Réminiscences, dira-t-on, et caprices d'imitation. Qui peut affirmer que le souvenir n'a pas sa raison dans les affinités secrètes de la conscience, et qui mesurera encore la distance entre le gracieux, que Prud'hon a si rarement dépassé, et le sublime, qu'il était né peut-être pour atteindre aussi facilement?

Les procédés incertains et capricieux dont Prud'hon se servait en peignant n'assurent à ses tableaux qu'une existence éphémère. On voit déjà sur beaucoup d'entre eux le progrès chaque année plus rapide d'une destruction certaine, et, sauf la *Vengeance céleste poursuivant le Crime,* il en est bien peu qui résisteront au sort dont en apparence ils sont tous menacés. Mais d'autres témoins heureusement protégeront la mémoire du grand artiste contre l'oubli de la postérité : ce sont ces légères feuilles de papier qui ont reçu les plus belles confidences de son génie; et n'existât-il plus dans nos Musées que le dessin de *Joseph et la femme de Putiphar,* ou bien celui de *Psyché enlevée,* ou bien la tête sublime de la *Némésis* dans la *Vengeance divine,* chacun d'eux suffirait à

faire taire le doute, et Prud'hon conserverait encore sa place au milieu des plus grands noms qui sont la gloire de la France, non loin de Lesueur et tout près d'André Chénier.

LÉOPOLD ROBERT

(1872)

Si la réputation d'un artiste se fait vite aujourd'hui, les revirements d'opinion, la lassitude d'un public qui ne demande qu'à être amusé et qui ne tient pas à ses enthousiasmes, défont aussi promptement ces rapides succès. Heureux celui qui peut disparaître au lendemain de son triomphe ! Dans l'ombre mystérieuse dont la mort l'enveloppe, il garde plus facilement son prestige; les jaloux lui pardonnent avec moins d'effort une gloire qui ne fait plus tort à personne, et le public ne se lasse pas à son tour de l'appeler : le Juste.

Parmi ceux qui sont tombés au milieu de leur carrière, nul n'a joui de plus de faveur que le peintre Léopold Robert. Chacun de ses tableaux fut salué en son temps comme un chef-d'œuvre, et le dernier de tous, celui qu'il achevait peu de jours avant de se donner la mort, les *Pêcheurs de l'Adriatique,* après avoir passionné la critique et la foule il y a trente-

sept ans, la ramenait encore hier[1] aussi empressée et aussi sympathique.

Nous ne sommes cependant pas faciles à recevoir des impressions toutes faites ; nous aimons volontiers à casser les jugements du passé; et nous poussons d'autant plus facilement à l'excès notre sentiment et notre critique qu'ils pourront sembler plus indépendants des influences reçues et des opinions consacrées. Comment donc le peintre de Neuchâtel est-il parvenu à conserver la popularité qui l'accueillit à ses débuts ? S'il lui eût fallu, pour se faire des partisans et les conserver, appartenir à un de ces partis qui, sans victoire possible et sans concession réciproque, se disputent la première place dans le domaine de la peinture ; s'il eût dû écrire sur son drapeau sa prédilection exclusive pour la ligne ou la couleur, Léopold Robert n'aurait gagné que la sympathie de ces juges éclectiques et sans tempérament, dont il paraît juste aujourd'hui de dédaigner la louange. En effet, survenant au milieu de la lutte que se livraient deux écoles devenues presque ennemies, le jeune peintre ne s'y mêla que pour mieux témoigner de sa neutralité.

Si les figures de ses tableaux étaient correctement dessinées, s'il semblait rechercher ce qu'on appelle en langage d'atelier la tournure, on ne le voyait pas cependant affecter le choix des formes conventionnelles ni se préoccuper de ce rendu exact qui caresse

[1] Exposition de la collection Paturle.

à la fois d'un pinceau sévère la ligne et le modelé. D'un autre côté, si ses toiles chaudes et lumineuses semblaient révéler un certain penchant pour la couleur, ce n'était jamais jusqu'à sacrifier la réalité à la richesse des tons et à leur harmonie dominatrice. Il peignait pour être vrai, non peut-être pour se montrer coloriste, et le soin qu'il mettait à ne négliger aucun des moyens de séduire semblait surtout venir en aide au désir d'exprimer les rêves d'une imagination triste et éprise de poésie. Aussi Léopold Robert fut-il plutôt acclamé par la foule que par les artistes ses rivaux, et il n'est pas rare d'entendre ceux-ci exprimer un certain dédain pour cette gloire si généralement acceptée.

Essayons d'être juste aujourd'hui et, en présence de l'œuvre la plus complète que le peintre nous ait laissée, d'en reconnaître le côté faible comme aussi d'en préciser l'incontestable valeur. — L'habileté de main a été poussée si loin de nos jours, qu'elle nous rend plus exigeants et peut-être moins justes envers le passé. Il ne faudrait pas oublier cependant quels sont ceux qui les premiers ont frayé le chemin au progrès et secoué le joug d'une tradition glacée. Si l'on se rappelle mieux ce qu'était la peinture de genre au moment où Schnetz et Robert produisirent leurs premiers tableaux, on mesurera la puissance d'initiative et presque l'audace de ces peintres qu'on oserait à peine aujourd'hui appeler des novateurs. Tout était à renouveler dans les vieux fonds où l'on cher-

chait alors les éléments du pittoresque, depuis la lumière du ciel jusqu'à la couleur du terrain ; il fallait varier le type immobile et ennuyeux des têtes et rendre au vêtement, fait pour habiller un corps humain et non des mannequins, l'aisance et la vérité. Il y avait tant à inventer et tant à oublier, que la dernière préoccupation de l'artiste pouvait bien être le maniement du pinceau, et sa moindre ambition celle de se montrer habile. Léopold Robert le fut cependant plus qu'on ne l'accorde parmi ses détracteurs, non pas de cette habileté sans tâtonnements qui va à son but par des moyens garantis et qui semble exclure la recherche et l'effort. Sa main ne sait pas le cacher, il est vrai, mais elle en demeure à peu près victorieuse; ceux qui ont fréquenté dans leur jeunesse les ateliers des derniers élèves de David savent de quels éléments se composait l'éducation qu'on y recevait ; tout pour un dessin souvent de convention, pour un art d'agencement plus théâtral que sincère, et rien pour cette partie si essentielle, celle qu'on pourrait appeler la technique de la peinture. De celle-là l'école française, si l'on en excepte Watteau et Gros, s'est toujours assez peu préoccupée. Ce n'est rien, semble-t-il, que de mettre à sa place, dans sa valeur et sa limpidité durable, un vert ou un rouge nécessaire; rien, au contraire, n'est plus périlleux et plus difficile. Loin des écoles d'Anvers et de Venise, qui se léguaient, sans le modifier, le secret de la préparation des tons, ceux qui essayèrent

d'échauffer la pâleur dont étaient revêtues uniformément les toiles des successeurs de Poussin, se trouvaient, malgré leurs efforts, les jouets d'une invincible inexpérience. Que l'on compare quelquefois donc les œuvres des artistes contemporains, par exemple, les essais pittoresques d'Hersent avec les *Moissonneurs* ou la *Madone de l'Arc;* cette anémie sans style de coloration, avec cette vivacité et cet éclat alors audacieux, et l'on mesurera le progrès accompli, l'œil sur la nature seule, avec les recours pleins de fatigue d'un « recommencer » dont on ne pouvait attendre longtemps le résultat définitif.

Là se montrent immédiatement la valeur vraie de cette victoire et la part de reconnaissance que doivent à L. Robert ceux-là mêmes qui l'oublient si facilement aujourd'hui. Sans doute les empâtements dont il charge la toile sont souvent lourds; son pinceau sans légèreté appuie là où il devrait effleurer; sans doute il est sans variété dans l'exécution, et il réussit mal à dessiner avec la finesse ordinaire une tête, une main ou le pli d'une étoffe; mais prenez à la distance qu'il demande la place où le tableau doit être examiné, et dans le cadre monotone que lui font les sujets voisins, sur les parois du Louvre où ils sont suspendus, dites si l'homme qui a peint le ciel des *Moissonneurs* et les belles têtes des paysans de l'*Agro Romano* a manqué autant qu'on l'en accuse de l'adresse qui fait les peintres.

Mais quoi! devons-nous réduire ce grand art, une

des formes les plus élevées du génie de l'homme, à n'être que le témoignage d'une habileté vulgaire et facile à surprendre ? Au delà de cette satisfaction puérile, n'y a-t-il pas de plus nobles joies à connaître, l'âme humaine à faire parler dans le langage de la forme plastique, un idéal à poursuivre au delà des limites misérables de la réalité ? Depuis Phidias jusqu'à Michel-Ange, depuis Giotto jusqu'à Raphaël, du bégayement d'une langue qui se cherche jusqu'à l'éloquence souveraine du génie, ç'a été l'ambition des plus grands, et notre siècle n'en détournera pas l'avenir. Léopold Robert n'en connut pas d'autre. Sous le style plus humble dont il revêtit sa pensée, il chercha, lui aussi, l'expression du rêve intérieur ; il peignit comme chante le poëte, et il charma la foule en la forçant de le suivre sur le chemin de la pensée mélancolique.

La critique contemporaine protesterait en vain contre cette sympathie ; lors même qu'elle se refuserait à reconnaître dans le tableau des *Pêcheurs de l'Adriatique* le progrès immense qui le sépare des *Moissonneurs*, il lui faudrait convenir que cette composition, dans son ensemble comme dans le détail de ses parties, révèle un artiste d'un goût supérieur, et le sentiment qui s'en échappe est tellement pénétrant, qu'il fait oublier bien vite ces minuties d'exécution dont on voudrait faire le *nec plus ultra* des ambitions. — Mais L. Robert, dira-t-on, n'a qu'une note, qu'il impose à tous ses sujets :

la tristesse sans motif et la noblesse sans vérité. Si l'on peut, avec quelque apparence de justice, faire ce reproche aux *Moissonneurs,* si l'on a le droit de substituer arbitrairement sa manière de concevoir un sujet à celle que le maître a préférée et qui constitue son originalité, il est au moins singulier qu'on l'applique au *Départ des pêcheurs.* Certes, lorsque de pauvres gens, des pères de famille, quittent pour un an ou deux, car c'est le terme de ces longues stations chez les matelots de Chioggia et de Palestrine, leur famille, leur femme et leurs enfants, pour courir au-devant des fréquents hasards de la misère, de la maladie et de la mort, loin du foyer, ils peuvent porter sur leur visage la trace du deuil intérieur et des préoccupations de l'avenir. Quelle variété cependant d'expression dans cette même tristesse, depuis le matelot qui s'appuie sur le pilotis du rivage, indifférent au danger que sa jeunesse peut braver, jusqu'à la vieille aïeule que les années et les longues fatigues de la vie ont rendue comme insensible à cette nouvelle épreuve; depuis la mère qui serre son premier-né sur sa poitrine, jusqu'à l'enfant qui porte au bateau du chef la madone qui le protégera et la lanterne qui brûlera devant elle pendant les nuits de tempête! On a critiqué le mouvement emphatique du jeune homme qui relève les filets : il faut n'avoir pas rencontré sur les quais de Naples ou de Venise cette population aux allures grandioses, et qui porte ses haillons comme ses ancêtres portaient la toge sur le Forum.

Il n'y a pas qu'une manière d'être dans la vérité, et telle attitude qui serait ridicule chez un plébéien de nos grandes villes convient à cette postérité des maîtres du monde. Les anciens avaient aussi ce souci qui les empêchait de prêter à leurs statues ces expressions violentes et passagères dont souffre trop souvent la beauté. L. Robert partageait cette répugnance. Comme le Poussin, comme Raphaël dont on retrouverait facilement l'influence dans ses œuvres, c'est par le mouvement du corps, c'est par la composition générale plus que par les traits du visage qu'il cherche à exprimer le sens du tableau. Les lèvres semblent immobiles et fermées, et une placidité triste s'étend du visage de la moissonneuse, radieuse de sa maternité et que le soleil caresse, jusqu'à ce vieux chef qui, du geste dans l'ombre du soir, donne à ses matelots le signal du départ. Si le philosophe peut voir du même œil toutes ces péripéties du drame de la vie, deviner les tristesses de la joie et, comme le poëte, montrer les larmes des choses, pourquoi le peintre n'aurait-il pas, à son tour, le droit de refléter dans ses œuvres cette mélancolie qu'il respire autant qu'eux? Prêtons-nous avec une juste complaisance au tempérament des maîtres; c'est le meilleur moyen de pénétrer le génie et d'en jouir.

Le tableau du peintre de Neuchâtel vient d'être payé 94,000 francs par sa ville natale. On voit que, malgré les critiques et les déplacements du goût, les *Pêcheurs de l'Adriatique* ont, depuis M. Paturle

qui les acheta en 1834, conservé la faveur de l'opinion, et le jugement de l'avenir ne fera, on peut le croire, que la confirmer.

Le cabinet célèbre dont le tableau de L. Robert était l'honneur renfermait encore d'autres toiles qui eurent leur jour de grande popularité. On y a retrouvé en même temps la *Marguerite* d'Ary Scheffer. Qui ne se rappelle la place qu'occupait cet artiste dans le mouvement de rénovation de l'école après 1830? Il en est aujourd'hui bien loin. Si l'on peut discuter la valeur de l'auteur des *Moissonneurs*, on demeure maintenant à peu près d'accord sur celle du peintre hollandais, et si l'on considère encore ses tableaux avec un intérêt rétrospectif, on s'en détourne promptement lorsqu'on y cherche ce plaisir que donnent les œuvres vraiment dignes de l'art.

C'est qu'il ne suffit pas de concevoir la beauté et d'en être ému, de chercher le noble et l'idéal, si l'on est impuissant à conquérir le moyen qui les peut exprimer. Ary Scheffer ne fut jamais un peintre dans le sens précis du mot : il trouva un type dont la monotonie pèse sur chacune de ses créations, qu'elle vienne du ciel ou de la terre, et il ne put jamais le varier; jamais non plus il ne sut assouplir une draperie, la disposer avec goût, et prêter à la chair humaine le relief et la couleur. On est même surpris de la faiblesse d'exécution que révèlent ses œuvres lorsqu'elles reparaissent à la lumière, et l'on s'explique mal comment entre Ingres et Delacroix, à côté de

Decamps, et en pleine explosion de vie et de combat, il put leur disputer avec avantage l'attention de la foule et de la critique. Il serait cependant injuste de nier que l'homme qui sut un jour rêver le *Christ consolateur* et le *Saint Augustin* eût en lui l'instinct du grand et le souffle d'un poëte. Mais l'art de la peinture est exigeant, et veut qu'on donne des formes, un corps, un vêtement à cette âme dont on essaye d'exprimer les émotions. Ary Scheffer s'y essaya avec acharnement, avec désespoir; il n'y réussit jamais, et ses œuvres, si elles méritent le respect par les aspirations qu'elles révèlent, disparaissent peu à peu derrière celles de ses deux rivaux. Au reste, s'il connaissait aujourd'hui ce jugement rigoureux et presque général, ce peintre, qui fut un noble esprit, un chercheur modeste et laborieux, en serait plus triste que surpris. « Hélas! disait-il un jour en voyant le *Christ* que H. Flandrin envoyait de Rome, je ne pourrai jamais peindre; un enfant de vingt-cinq ans en sait plus long que moi. » — Noble aveu qui prouvait une clairvoyance sincère, mais qui ne l'aida pas à vaincre une impuissance radicale, et, chose remarquable, le temps, qui prête à tant d'œuvres médiocres un secours qui les aide à vivre, l'a retiré complétement à celles d'Ary Scheffer. Ses tonalités grises et froides se plombent et noircissent, et la patine dorée des années refuse de s'associer à la pâleur maladive de ses carnations.

EUGÈNE DELACROIX

D'APRÈS SA CORRESPONDANCE

(1878)

« Quoi qu'on fasse, on ne connaît jamais assez un maître pour en parler absolument et définitivement. » Ces paroles sont extraites d'une lettre d'E. Delacroix. M. Burty, qui vient de rassembler, avec un zèle si pieux, la plus grande partie de la correspondance du célèbre peintre, les connaissait sans doute déjà lorsqu'il s'est mis à l'œuvre. Il était de ceux qui entourent de toute leur sympathie et de leurs soins assidus les dernières années du chef de l'école dite romantique; il a vécu dans son intimité; il aimait l'homme sous toutes les faces de sa mobile nature; il vénérait l'artiste à l'égal des plus grands, et c'est en quelque sorte pour obéir à un article testamentaire, pour servir une mémoire qui a droit, selon lui, à toutes les gloires, pour mieux faire connaître un maître, pour apprendre, en un mot, à la postérité à en parler « absoument et définitivement », qu'il s'est imposé la diffi-

cile tâche de colliger et de trier cette longue série de lettres. Elle s'étend de la jeunesse aux dernières années d'E. Delacroix, et si elle ne nous livre pas les incidents imprévus d'une vie qui fut dominée presque sans relâche par la loi absorbante du travail, elle nous fait du moins connaître les états successifs d'une âme d'élite, d'autant plus intéressante à étudier qu'elle a goûté toutes les joies et toutes les amertumes de la gloire humaine, et qu'elle en a tiré plus d'une leçon dont elle livrait volontiers le secret à ses amis et dont chaque lecteur peut tirer aujourd'hui à son tour un profit personnel.

Nous ne prendrons pas sujet de cette réapparition d'E. Delacroix parmi ses contemporains pour rouvrir sur sa valeur d'artiste des controverses bien inutiles aujourd'hui. Sa mémoire est entrée enfin dans cette période paisible où elle attend le mot définitif, celui que la postérité seule prononce, ce mot que tout artiste espère pour les autres et pour lui-même, comme châtiment d'une gloire usurpée ou comme consolation de cruelles injustices. Quoi qu'il en soit de ce lendemain, que Delacroix en sorte diminué ou grandi, le rôle que le maître a joué dans l'École est trop important, son influence a été trop incontestable, le bruit qui s'est fait autour de son nom s'est prolongé pendant trop d'années, pour que l'histoire ne lui accorde pas une place à part parmi les hommes de son temps, pour que la curiosité ne se réveille pas un jour, comme aujourd'hui, devant de nouvelles

révélations; pour qu'enfin tout ce qui complétera la physionomie de cet acteur si longtemps en vue n'intéresse pas les chroniqueurs de l'avenir, et ne leur paraisse pas le document utile et même nécessaire d'une histoire complète de notre temps.

La correspondance de Delacroix s'ouvre aux environs de l'année 1815; elle finit en 1863. Dans ce long laps de temps, l'unité de nature est visible chez l'artiste, et les deux sentiments qui ont régné avec le plus de force dans son âme s'y montrent avec une concordance touchante. Delacroix aime l'art, et il aime l'amitié. C'est le double attrait qui lui mettra pendant quarante-cinq ans la plume à la main. Le reste, sentiments fugitifs, dont M. Burty, qui a beaucoup élagué dans les papiers qui lui ont été confiés, aurait pu garder pour lui seul la confidence sans intérêt et parfois trop crue, se compose d'aventures, de récits de voyage et d'impressions politiques, tronquées visiblement au moment où elles pourraient diminuer les sympathies régnantes.

Tout cela ne tient qu'une place relativement sans importance dans ce volume gros de quatre cents pages. Mais l'âme s'y déploie, et dès l'aube elle se montre avec sa tendresse et sa mélancolie.

L'écrivain est né simple; il n'a pour l'épithète, dont on a tant abusé en sa faveur, qu'un goût plein de réserve. On voit que son éducation a été profitable, et, même au milieu de l'effervescence littéraire dont il a semblé en peinture partager les ardeurs, il garde

un calme d'expression qui contraste d'autant avec la langue dont se servent pour le louer ses fougueux contemporains, ce qui fait qu'on aimerait à voir percer dans ses lettres ses jugements secrets sur certains hommes et certaines louanges. Il ne dit rien sur leur compte, mais il aime tant Virgile et Racine qu'on peut en conclure long et deviner; nous ne savons, nous, que ce qu'on nous fait lire; cependant il y a çà et là, dans le texte, tant de points suspensifs qu'on est à son aise pour leur prêter un sens.

Voulez-vous un échantillon de sa manière de raconter? Il dira : « Je me rappelle un trait qui, quoique moderne, n'en est pas moins de la trempe de celui que je viens de vous raconter. Mon vieux père, qui était une espèce de Cid, en a été témoin. Dans une des batailles de l'Empire, dans laquelle on ne se ménageait pas, un régiment de cuirassiers fit merveille sur les Russes. Un soldat s'était emparé d'un drapeau au moment le plus vif de l'action, et avait péri au milieu de son triomphe. En rentrant au camp, et en présence de toute l'armée, ses camarades attachèrent son corps sanglant et couvert de son uniforme avec son drapeau dans ses bras, et le soutenaient dans sa marche. »

Cela est sobre, et cela suffit. Le peintre n'eût pas mieux fait, et le tableau est achevé.

Delacroix a dû avoir l'horreur de ce que nous appelons *la pose*. Il ne prend d'attitudes ni devant ses amis, ni devant ses lecteurs futurs. Chose rare, il

sait sa valeur, et il ne fabrique pas d'autographes. On nous a raconté cette précaution d'un artiste devenu célèbre qui, tout jeune, redemandait déjà ses lettres quand il ne les trouvait pas dignes de vivre. On en connaît d'autres qui se font fournir par des amis complaisants les citations de toute langue dont ils croient avoir besoin pour se donner le vernis d'une éducation absente. Delacroix savait le latin, mais il ne se souvenait de Virgile et d'Horace que pour en tirer, au besoin, un peu de jouissance ou de philosophie; il n'émaillait pas ses épîtres de leurs vers. Un jour, il est vrai, il a traduit une églogue de Virgile, non sans chaleur et sans grâce; c'est la seule preuve de pédantisme qu'on trouve dans sa correspondance, et elle a pour excuse l'âge du traducteur et l'enthousiasme qu'il veut communiquer à un ami.

Mais ce qui respire dans toutes les phrases qui courent sur son papier, c'est le savoir-vivre et le respect de soi-même que garde, même avec ses plus intimes, un homme bien né et qui a l'habitude de la bonne compagnie. Delacroix sortait d'une famille partie de rangs assez humbles, qui avait monté à de hautes positions; son père, ses oncles étaient devenus gens du monde, et homme du monde à son tour il sut rester toute sa vie, même à côté des plus compromettantes relations. Dans son geste sobre, dans son fin sourire, dans sa parole, dans le port de sa tête, on voyait percer l'aristocratie de ses goûts et les pré-

férences d'un esprit dédaigneux. Il appartenait, disons-le en même temps, à cette génération d'artistes, aujourd'hui à peu près disparue, qui avaient su conquérir dans la société parisienne et étrangère une position de haute allure. Paul Delaroche, Ary Scheffer entraient dans les salons, et y étaient reçus avec l'attitude et les égards qu'on rencontre parmi ses égaux. C'était un honneur que d'être admis à leurs réceptions. Ils avaient gardé, à travers les habitudes de plus en plus démocratiques de leur temps, la tradition du baron Gérard. Ce n'était pas un des moindres griefs de l'auteur de la *Smala* contre le peintre des *Croisés à Constantinople* que cette aisance et cette fierté de maintien. Elle contraignait, malgré lui, le plus irrespectueux des confrères et le plus indiscipliné des causeurs à une réserve qui l'exaspérait et dont il se vengeait à bride abattue aux moments où sa verve se sentait libre de surveillance.

La langue de Delacroix a ses moments d'oubli. On se demande pourquoi l'éditeur partial se croit obligé de calquer des mots auxquels la gaieté peut donner droit de passage, mais qu'on est choqué de voir la main s'arrêter à écrire. Ils ont cependant cela de bon qu'ils affirment d'autant l'absence de préoccupation de l'écrivain. Ils s'échappent et détonnent; ils ne font que mieux ressortir l'habitude de convenance parfaite au milieu de laquelle l'artiste vit et se meut, et l'indifférence sans arrière-pensée avec laquelle il confie aux interprétations de l'avenir les

mots qui tombent sur le papier au hasard de sa plume.

Sa bonté était native, mais elle n'otait rien à sa finesse. C'est cette finesse qui le rendait d'habitude si prudent en conversation. Le diable n'y perdait rien, et sa main, si caressante avec ses amis, savait à certains moments retrouver des griffes pour témoigner de ses rancunes cachées. D'ordinaire, la plus parfaite urbanité, l'indulgence la mieux motivée dictaient ses critiques. Sa correspondance nous le montre plus au naturel. En public, sa déférence pour son illustre rival Ingres était d'autant plus affichée qu'Ingres, incapable de calcul et de modération, cachait moins ses antipathies pour les œuvres, presque pour la personne de son collègue à l'Institut. Chacun était pris à ce manége, et Delacroix forçait ainsi à la comparaison. Quelle différence avec le hargneux doctrinaire, et quelle supériorité de vue! Chacun, disait-on, trouvait auprès de lui sa part de justice, M. Préault aussi bien que l'auteur de l'*Apothéose*. Impossible de se montrer plus éclectique, ni plus impartial. La correspondance trahit le dessous et l'envers. Nous allons voir ce qu'il écrit à Thoré, son thuriféraire, à propos d'un tableau d'Ingres. Préault est un homme de talent; mais Delacroix ne se hasarde pas plus loin, il ne s'avance pas jusqu'à citer les œuvres. Il est plus sincère et plus explicite avec l'auteur de l'*Apothéose* et du portrait de Bertin. « Vous avez fait sur Ingres un article parfait. Vous

avez touché la vraie corde, et personne, jusqu'à présent, n'avait signalé ce vice radical, cette absence de cœur, d'âme, de raison, enfin tout ce qui touche *mortalia corda,* ce défaut capital qui ne mène qu'à satisfaire une vaine curiosité et à produire des ouvrages chinois, ce qu'il fait, moins la naïveté, laquelle est encore plus absente que tout le reste. » Dieu nous garde de tomber sous la férule d'un pareil indulgent, et convenons qu'avec la correspondance on apprend, en effet, à mieux connaître les gens. Les paroles servent de masque à toute sorte de petites passions. Au reste, Ingres lui rendait la monnaie de son estime. Seulement, il avait le mérite d'une franchise plus complète. Celle de Delacroix, convenons-en, était en partie double.

Comment s'expliquer cette animosité manifeste de la part d'un homme qui professait pour les qualités qui lui demeuraient défendues une admiration éloquente? Delacroix disait aimer la ligne. Il trouve, pour parler de Poussin et de Raphaël, des louanges qui semblent couler de source. Comment pouvait-il méconnaître, en regardant les œuvres d'Ingres, les traces de la filiation? C'est qu'au fait et au vrai du tempérament, il sentait moins vivement qu'il ne les vantait les vertus de ces génies si différents de lui par leurs inclinations. Sa correspondance jette sur ce problème, qui touche certainement aux faiblesses de l'amour-propre, une lumière plus franche. « Ce fameux Beau, que les uns voient dans la ligne serpen-

tine, les autres dans la ligne droite, ils ne le voient tous que dans les lignes. Je suis à ma fenêtre, et je vois le plus beau paysage. L'idée d'une ligne ne me vient pas à l'esprit. L'alouette chante, la rivière réfléchit mille diamants, le feuillage murmure. Où sont les lignes qui produisent ces charmantes sensations? » Et cependant, ô maître, la ligne existe. Elle est une des expressions de ce fameux Beau, qui en a mille à sa disposition. Lorsque le Poussin découpe sur le ciel de Sicile l'admirable silhouette des rochers où s'asseoit Polyphème, il n'a pas la prétention de faire entendre le chant de l'alouette, ni le murmure du feuillage. Il se contente de chercher ce seul caractère du Beau, qui est la forme, qui est la ligne; présentée par cette main savante et morte bien longtemps avant la vôtre, vous acceptez, vous admirez cette forme. Seulement, on est en droit de croire que votre œil hésitait à la découvrir tout seul, que votre pinceau comprenait qu'il eût mal réussi en essayant de le rendre si vous l'aviez découvert. Vous aviez d'autres dons et d'autres ressources; mais Dieu vous avait dit : Tu n'iras pas plus loin.

Nous ne voulons pas insinuer que la bienveillance très-apparente de Delacroix n'était qu'une précaution habile, et qu'il jouait plus volontiers le rôle de Philinte en face de cet Alceste dont les grondements soulevaient tant de colères. Cependant, il est facile de voir sous cette enveloppe de bonhomie percer la note secrète. Ne soyons pas plus sévère qu'il ne con-

vient pour cette nature double dont chacun sent en lui le fatigant travail. A moins qu'ils ne se perdissent dans le lointain du paysage, il n'aimait pas les hauts sommets; volontiers il leur lançait ses foudres. « C'est un poëte qui n'a pas de couleur, il manie sa plume comme un burin; avec elle, il fait des entailles dans le cœur de l'homme et le tue en y versant le corrosif de son âme empoisonnée. » Vers qui, lecteurs, part cette phrase aiguë et comme haineuse? Quel est ce poëte sans couleur et sans pitié? C'est le poëte des *Nuits;* il s'agit d'un siége à l'Institut, et Delacroix lui préfère Ph. Chasles. Baudelaire et M. Vacquerie sont mieux traités qu'Alfred de Musset. L'amitié, ainsi que la rancune, rend aveugles les plus clairvoyants.

L'artiste qui n'aimerait pas la louange appartiendrait, sans nul doute, à une catégorie particulière dont les échantillons sont devenus si rares, qu'on peut douter qu'ils aient jamais existé. Delacroix ressemblait au commun troupeau, il avait soif des éloges, et le cri de sa reconnaissance pour ceux qu'on lui envoie se répète dans la plus grande partie de sa correspondance avec une effusion qui a plus d'une signification.

Nul ne fut plus contesté que lui, et, malgré des qualités de génie, nul ne fut plus nié. Impassible en face de l'attaque, s'il était trop fier pour paraître ébranlé des coups qu'on lui portait, il en sentait à la fois la souffrance et la justesse. Malgré une persévé-

rance dédaigneuse et inflexible dans ses défauts, il les voyait, mais il savait un gré infini à ceux qui refusaient de les lui reprocher. « Vous êtes tout pour moi, écrit-il à ses amis ; je ne m'occupe pas de l'opinion de la majorité. » Vaine assurance : ses anxiétés sont visibles ; et qui songerait à les lui imputer comme une faiblesse?

Tel il était en face de son œuvre le jour où il ouvrit la chapelle des *Saints-Anges,* à Saint-Sulpice, tel il devait se retrouver quand, rentré dans le silence de l'atelier, il se souvenait et récapitulait les pertes et profits de sa journée triomphale. Nous revoyons la scène : les adorateurs zélés, et non pas en petit nombre, éclatant en applaudissements ; le maître, pâle et la lèvre tremblante d'une secrète angoisse de son cœur, répondant en souriant des mots dont il ne paraissait pas avoir conscience, tandis que son œil fiévreux cherchait sur les visages éloignés l'impression dont il se défiait. De tous les bruits qui s'en venaient frapper son oreille aux aguets, on voyait que ceux-là seuls l'intéressaient dont il était trop loin pour pénétrer le sens. Noble anxiété, du reste, qui frappait de respect ceux-là mêmes qui refusaient de se joindre au groupe des courtisans. « Ayant eu le bonheur de vous plaire, écrit-il à Baudelaire, je me console des réprimandes ; vous me traitez comme on traite les grands morts. Vous me faites rougir en me plaisant beaucoup. » Oui, mais il dira aussi « que c'est une terrible carrière que celle où le gardien d'amour-propre tient en

éveil toute sa vie des passions de toute sorte ». Pour ces passions-là, la louange est un calmant, mais la fièvre n'en fait pas moins son œuvre meurtrière, et, malgré tous les secours, on en souffre jusqu'au jour où elle vous jette mourant au pied de cette œuvre si vantée dont on est parfois, malgré l'applaudissement, le premier à douter.

Mais le meilleur de son âme, l'artiste ne le peut pas toujours mettre en lumière. Le poëte a des mots dont la forme idéale ne cache pas le sens et des impudeurs de conscience qui tournent souvent à sa gloire. Quelle ressource reste au peintre pour se peindre lui-même? Qui dira le rapport entre ces lignes et ces couleurs dont s'animent ses toiles, et sa tristesse ou ses joies, ses aspirations ou sa foi? Nous aimons à chercher, à deviner l'homme dans son œuvre. Que saurait-on de plus de Delacroix, malgré l'immense travail de sa main, si l'on n'avait d'autres documents que ses tableaux et ses croquis pour pénétrer dans l'intimité de sa pensée? Ses lettres viennent à point pour satisfaire cette curiosité que si peu d'hommes méritent d'éveiller. Nous le disions, deux sentiments semblent avoir à peu près satisfait ses inquiétudes de bonheur : l'art et l'amitié. L'art, il serait facile de comprendre quel rôle il a joué dans sa vie; ses lettres nous apprennent seulement de plus quel secours il lui a fourni pour combattre les malaises de l'âme et du corps, malaises de chaque jour, qui lui arrachent une plainte à peine interrompue

par de rares éclaircies de paix ; quant à l'amitié, qui eût soupçonné, en scrutant le visage ordinairement si réservé de Delacroix, tout ce qui se cachait sous cette froideur apparente de chaleur et comme de passion d'aimer ? Il parle de ses amis comme Montaigne de La Boëtie. A peine a-t-il vingt ans, il envoie à M. Pierret cette sorte de déclaration : « Quand je pense à mes affections, mon âme embrasse avec ardeur la trace fugitive de si chères idées. Aussi, j'en suis sûr, la grande amitié est comme le grand génie : quelle vie ce serait que celle de deux poëtes qui s'aimeraient comme nous nous aimons ! Ce serait trop grand pour l'humanité. Ton cœur est plein comme le mien, j'en suis sûr, quand tu m'écris. » L'âge refroidit à peine cette flamme d'expression. Avec M. Soulier, que d'expansifs retours vers le passé ! « Il y a encore quelques bons moments dans la partie crépusculaire de la vie. Témoin le plaisir que nous avons à nous revoir. Le travail ou l'amitié seuls remplissent bien les moments de ce court passage de la vie. » Il ajoute : « Allongeons-la, toutefois, autant que nous le pourrons. Nous connaissons en détail cette mauvaise auberge, et nous nous y tenons, quoique un peu gênés. L'autre, celle qui nous attend, est bien étroite et bien froide. Attendons, attendons. »

Nous ne pouvons attarder le lecteur en lui signalant chaque page de ce livre remarquable. On le lira. Nous ne regrettons qu'une chose : c'est qu'il ne soit

pas plus complet. L'ami, le disciple qui prend envers une chère mémoire ce soin de lui élever un monument, a-t-il le droit de choisir tout seul les pierres qui devront servir à l'édifier? La statue que la postérité devra contempler sera-t-elle aussi ressemblante, s'il prend la permission de supprimer tel trait qui lui semble compromettre la beauté de ce visage aimé? Nous ne prétendons pas que M. Burty ait dessiné à sa façon la ressemblance qu'il nous offre du célèbre artiste; mais nous a-t-il livré tous les plis de ce front chargé de tant de nobles inquiétudes? Ne nous a-t-il pas caché plus d'une ligne où passait le souffle de ces mystérieuses tristesses qui sont comme le fond de l'âme humaine elle-même? Delacroix était quelque chose de plus qu'un peintre, il était un penseur. M. Burty nous a-t-il livré intact le dépôt de sa pensée? Notre interrogation dit mieux qu'un plus complet éloge l'intérêt élevé que nous avons trouvé dans cette longue lecture trop vite achevée.

M. Burty nous parle, dans sa préface, de plusieurs carnets où Delacroix notait, jour par jour, ses impressions et le choc qu'il ressentait des hommes et des choses. Nous lui demandons d'ajouter au service qu'il vient de rendre aux curieux en essayant de joindre un jour ces cartons aux lettres d'Eugène Delacroix.

Dès l'année 1851, Charles Timbal avait eu quelques tentations d'écrire, et nous avons retrouvé dans le *Journal de*

l'Instruction publique du 1er novembre son article de début, qui trouve naturellement sa place à la suite d'une étude sur Delacroix.

(1851)

LA GALERIE D'APOLLON AU LOUVRE. — LE PLAFOND DE M. EUGÈNE DELACROIX

La galerie d'Apollon, fermée depuis quelques jours au public, s'est rouverte le jeudi 23 octobre, plus riche d'un nouvel ouvrage de M. Delacroix. On sait que cette fameuse galerie fut construite par Henri IV sur celle du rez-de-chaussée, commencée par Serlio, sous Charles IX, pour relier les appartements du Roi à la grande galerie qu'il faisait achever sur le quai. Porbus, Flamand et Dubreuil furent chargés de peindre les plafonds, et Bunel et sa femme d'exécuter les portraits en pied des rois de France depuis saint Louis jusqu'à Henri IV. La galerie fut détruite en 1662 par un incendie; rebâtie bientôt, la décoration en fut confiée à Lebrun, qui prit pour sujet la *Glorification d'Apollon,* peignit quelques tableaux, et la laissa inachevée. Girardon, Massy et Regnauldin en firent les sculptures, et quelques peintres continuèrent, sous Louis XV, l'œuvre de Lebrun. En ce temps-là, la royauté était assez peu soucieuse de Paris et des demeures qu'elle y possédait. La galerie d'Apollon fut donc oubliée. Depuis, sous la Restauration, sa

construction, qui paraît avoir été fort négligée, menaça ruine, et l'on fut contraint de l'échafauder entièrement ; c'est dans cet état que nous l'avons vue servir longtemps aux expositions de gravure. Enfin, de meilleurs jours se levèrent pour le palais du Louvre ; on comprit que ce vieux monument, si oublié, si dédaigné en apparence, était le plus complet témoignage de la science et du goût de nos architectes et de nos sculpteurs au seizième et au dix-septième siècle, et la République doit compter parmi ses bonnes œuvres cette restauration du vieux palais de nos rois. M. Duban, l'habile et savant architecte à qui nous devons déjà la conservation du château de Blois, fut chargé de rendre un nouvel éclat et une nouvelle vie à l'œuvre de ses illustres devanciers. Parmi les travaux à exécuter, la galerie d'Apollon tenait certainement le premier rang. M. Duban l'a rétablie avec tout le goût d'un artiste et la conscience d'un érudit. Quelques pans de muraille restaient à couvrir encore de peinture ; on avait au Musée des dessins, des cartons de Lebrun, qui indiquaient exactement sa pensée ; MM. Guichard et Muller furent chargés de les exécuter. Mais le grand panneau du milieu était à faire tout entier. Les précédents travaux de M. Delacroix à la Chambre des députés et au Palais du Luxembourg le désignaient d'avance pour cette belle page ; il en fut chargé, et c'est cette dernière composition, exécutée dans l'atelier de l'artiste, qu'on vient de placer enfin aux voûtes qu'elle complète.

Parmi les artistes qu'on renomme aujourd'hui, et qui feront plus tard la gloire de l'école contemporaine en France, pas un n'a été plus violemment attaqué, plus ardemment applaudi que M. Delacroix. Mais c'est qu'aussi personne n'a donné plus que lui raison à la louange et à la critique. Indépendant jusqu'à la témérité, et en apparence insoucieux des jugements du public quand ils ne lui sont pas favorables, M. Delacroix semble prendre plaisir chaque année de railler sa gloire par des œuvres paradoxales, tandis qu'en même temps il prend soin de l'étendre par d'autres ouvrages où brillent à la fois les qualités naturelles d'un maître et celles que peut donner une science consommée et laborieusement acquise. C'est à ceux-ci que M. Delacroix a certainement conquis aujourd'hui une position incontestée de chef d'école. Pourquoi donc ce choix si peu scrupuleux des œuvres qu'il expose? Un artiste ne doit pas absolument au public un compte que le public ne lui demande pas, et sans rien voler à sa réputation, il peut laisser dans l'ombre de l'atelier ces petits travaux, degrés insensibles qu'il se bâtit à lui-même, délassements d'une imagination fatiguée de plus grands efforts. On croirait que l'artiste n'a jamais voulu comprendre les scrupules de ses propres amis, car il expose indifféremment au regard de la foule ignorante, si vous voulez, et railleuse, mais qu'anime cependant si souvent un sens vrai, une quantité de petites toiles où ses défauts se montrent plus aisément sans faire briller mieux pour

cela ses véritables qualités. Aux critiques qu'elles soulèvent si justement, il n'y a rien à répondre, certain que l'on est qu'avec un homme comme M. Delacroix, la justification sera complète et éclatante. Hier, par exemple, c'était au milieu du Salon, le *Giaour,* le *Samaritain ;* aujourd'hui, c'est au plafond du Louvre, le *Triomphe d'Apollon sur les ténèbres* et les *Monstres nés de la Mort.* Toute proportion gardée, M. Delacroix a-t-il vu là une allégorie dont il était le héros? On le dirait à la puissance et à la verve avec lesquelles il a abordé un sujet si bien fait pour lui. Jamais, même en ses plus beaux jours, son pinceau n'a été plus trempé de lumière et d'éclat, jamais il n'a été tenu d'une main plus ferme et plus sûre d'elle-même.

En haut de la composition, au milieu d'une gloire éclatante, Apollon, traîné sur un char d'or, perce de ses flèches le serpent Python, qui se roule agonisant au milieu des fanges du déluge et exhale de sa gueule embrasée un torrent de fumée. Les dieux se sont unis à lui. A droite, Mercure, Minerve, Hercule exterminant les monstres enfants du chaos, tandis qu'au-dessus d'eux et au milieu de la sérénité des cieux, des divinités plus tranquilles, Vénus, Junon, se réjouissent du calme qui va renaître et de leur nouvel empire qui s'apprête. Enfin, en bas, aux limites du tableau, se roulent, dans les derniers replis de la vague qui s'absorbe, les cadavres des enfants des hommes et ceux des monstres vaincus.

Quel plus beau sujet, mais que de difficultés pour un homme qui ne se jouerait pas, comme M. Delacroix, avec les contrastes de la lumière et les caprices imposés ici à l'imagination! M. Delacroix les a surmontés dans la plus grande mesure de sa force. Le bas de son tableau, qu'enveloppent la vague et les herbes, et où se montrent les premiers ossements de la terre perçant son enveloppe humide, est d'une fraîcheur et d'une harmonie de ton qui ne craint aucune comparaison. Nous en dirons autant du groupe d'Hercule et des monstres, et de la femme vue de dos, qui se penche sur son urne au milieu des roseaux. Certains détails, comme les cadavres des premiers et des derniers plans, et le tigre furieux, sont de la plus grande beauté, même comme dessin, l'écueil habituel de M. Delacroix. Pourquoi n'en pouvons-nous pas dire autant de toutes lès parties de cette vaste composition? Quel œil assez indulgent a pu, par exemple, laisser sur les épaules de Mercure la tête qui le rend impossible, même pour un dieu qui aurait voulu se passer une fantaisie? Pourquoi Diane, dans sa préoccupation auprès de son divin frère, oublie-t-elle si complétement le soin de sa beauté, compagne inséparable des immortelles? Quant à Apollon, la chaleur de l'action même n'excuse pas la trivialité de son mouvement.

Mais un reproche plus sérieux qu'on pourrait faire à M. Delacroix, car il en est tout à fait justifiable, sans excuse d'entraînement ni d'exécution, c'est le

sans façon avec lequel il extrait des œuvres d'autrui le bien qui est à sa convenance; certains personnages ont déjà trouvé place, ce nous semble, dans quelques tableaux de notre connaissance. La mémoire est impitoyable et l'indulgence est chose rare, surtout pour les meilleurs ouvrages. M. Delacroix est assez riche pour n'avoir besoin d'emprunter à personne.

Nous n'avons pas la prétention, dans cette esquisse rapide, d'avoir tout dit sur une œuvre aussi importante. Il y aurait beaucoup à louer encore et peu à critiquer dans le plafond de M. Delacroix; nous nous contenterons de le remercier et de le féliciter de ce nouveau et éclatant succès qui fait honneur à son talent et à son époque; travailler pour soi, c'est travailler pour son pays.

SIR EDWIN LANDSEER

(1873)

S'il est difficile de porter un jugement sans erreurs sur un homme à côté duquel on a vécu, lors même que l'on a pu connaître ses habitudes, le milieu dans lequel son talent s'est développé, les tendances et les goûts de ses contemporains, combien moins aisée encore sera la tâche d'appliquer une critique éclairée aux œuvres d'un artiste étranger, et surtout d'un artiste anglais! Les peuples de l'Europe, depuis un quart de siècle, à la suite des expositions universelles, se sont fait, on pourrait dire, un prêt mutuel de qualités, qui mêlent et confondent à peu près toutes les écoles. L'Angleterre, emprisonnée dans ses rivages, a gardé une sorte d'indépendance plus étrange qu'originale, dont ses artistes ont porté depuis longtemps la marque trop reconnaissable. Sauf Reynolds, qui a imité tout le monde, et Turner, le copiste de Claude Lorrain, tous les peintres anglais sont bien les fils du même ciel gris et monotone, épris du *home* plus que de l'histoire, et n'ayant qu'un type dans le sou-

venir. Ni les marbres de Phidias, ni les cartons de Raphaël n'ont pu effacer ce pli du caractère national. La tradition du beau chez les peuples étrangers est restée sans influence sur des esprits qui en ont cependant le fétichisme chez eux, et, pour plaire aux Anglais, le plus grand avantage est incontestablement d'être né en Angleterre.

Est-ce à dire qu'il n'y aurait pas injustice à refuser à nos voisins le droit de vanter leurs peintres et leurs sculpteurs? Il suffit de citer les noms de Wilkie et de Mulready pour faire comprendre que la Providence est impartiale et qu'elle ne refuse absolument aucun de ses dons à ses enfants; seulement, elle les mesure à quelques-uns. Malgré le juste éclat que ces deux artistes ont jeté sur l'école anglaise, il est permis de dire que si cette école a fait parler d'elle depuis quelques années, elle n'est cependant pas encore arrivée à se mesurer avec ses rivales du continent. Il y aurait quelque imprudence à prédire que la postérité ratifiera tous les éloges que la critique au delà du détroit porte sur ses artistes de prédilection, et, malgré l'engouement que nos dilettanti de revue professent en ce moment pour Gainsborough, Constable et leurs successeurs, on commence à Paris à prendre ses précautions. M. Millais aurait moins de succès aujourd'hui qu'il n'en eut à l'Exposition de 1855. On peut douter que M. Hunt se serait fait une fortune à Paris aussi facilement qu'à Londres, rien qu'en montrant pour un shilling ses étranges

compositions, et l'immense réputation de Landseer, ses qualités mêmes ne suffiraient pas longtemps à le défendre ici contre l'effet probable de ses défauts.

C'était cependant un des peintres les plus admirés en Angleterre. En France même, les gravures que son frère avait faites d'après ses tableaux avaient popularisé son nom. Mais toutes les traductions ne défigurent pas le texte original; il y en a qui en font valoir les qualités, quelquefois même elles les sauvent de l'oubli. Sans le secours du burin habile de sa famille, Edwin Landseer, qui exposa rarement en dehors de son pays natal, serait peut-être aussi inconnu chez nous que bien d'autres artistes anglais dont les œuvres sont confinées dans les galeries de leur pays, et dont les amateurs de l'autre côté du détroit se disputent les faibles toiles à des prix qui paraîtraient insensés, même à l'hôtel Drouot. Sa vogue était si grande parmi ses compatriotes, qu'ils l'avaient surnommé le Shakespeare des chiens, et chacun sait la valeur de ce surnom dans la bouche de gens qui ne trouvent d'égal à leur grand poëte en aucun temps et dans la littérature d'aucun peuple. Cette hyperbole, qui fait d'abord un peu sourire, est-elle justifiable ailleurs qu'en Angleterre? Les Anglais, en général, sont, il est facile de s'en convaincre, peu sensibles aux beautés d'un art sévère. Ils prisent avant tout le sentiment, et surtout le sentiment *anglais*. C'est là, peut-être, la plus vraie de toutes les raisons qui leur ont fait placer si haut l'artiste qu'ils vien-

nent de perdre. Il leur importait assez peu que le pinceau du peintre amoureux du beau métier se complût davantage à polir ses ouvrages qu'à faire saillir sous le poil de ses animaux l'ossature et les muscles dont ils ont besoin pour se mouvoir et vivre. Ses chiens, ses chevaux, ses cerfs et ses moutons n'étaient-ils pas les produits d'une race supérieure, telle que les pâturages de la verte Albion en peuvent seuls nourrir? Ces jolis king's charles qu'il peignait avec tant de soin, et dont raffolent les jeunes misses, pouvaient-ils ailleurs que dans les salons des cottages ou des châteaux apprendre à hausser leur instinct jusqu'à l'intelligence? Ces fox-hunters, compagnons des mille périls du sport, habiles à forcer le renard à travers les « fences » des comtés, camarades anoblis du vieux lord en vacances politiques, luxe des grands chenils, gloire des chasses célèbres, tout ce monde agile, bruyant, lustré, c'est une partie de la famille anglaise; on les aime, et des gens qui font profession jusqu'à la manie de la dignité et de la froideur du maintien, peuvent du moins se permettre extérieurement ce genre de sentimentalité. Que les galeries publiques se parent des vigoureux tableaux de Snyders ou d'Oudry, les prouesses du talent ne sauraient émouvoir ceux qui ne font pas profession de peindre. Ces effigies impersonnelles de l'animal vrai ne rappellent rien à la mémoire; ce sont les chiens et les chevaux de tout le monde; ce ne sont ni les chiens ni les chevaux de la patrie anglaise.

On peut croire que Landseer avait compris ce travers de ses compatriotes; puis, dans sa jeunesse, à l'atelier de Haydon, Wilkie venait souvent passer ses heures de loisir; il dut expliquer maintes fois, devant l'élève attentif, comment il avait pu vaincre l'indifférence du public. Sans doute il ne négligeait, disait-il, ni la finesse de la touche, ni l'agencement habile de ses compositions; mais avant tout il cherchait à semer dans ses tableaux le comique et l'esprit, et il ne négligeait jamais d'y introduire des incidents amusants. Landseer, après lui, choisit un rôle analogue, et il fit aussi la cour au spectateur. Seulement, ce que son devancier empruntait à l'homme, son pinceau, à lui, alla le chercher chez les animaux. Il tenta de peindre l'âme des bêtes; il se plut à montrer ses modèles rêveurs ou gais, hargneux ou charmants, souvent même bienfaisants, presque humains. Rarement il se contenta de les peindre dans leur superbe et placide insignifiance. Sa brosse (peut-être le savait-il) était trop faible et inhabile pour suffire à cette tâche, d'autant plus difficile qu'elle paraît plus simple.

Edwin Landseer naquit en 1802. Son père, Jérôme Landseer, était graveur, non pas sans talent. Il mérita d'être nommé associé de l'Académie royale. Ce fut lui qui voulut enseigner à son fils les premiers éléments de l'art, pour lequel l'enfant montrait d'étonnantes dispositions. Son système d'éducation n'était pas fait pour contrarier des instincts naissants et déjà

très-faciles à reconnaître. C'est ainsi qu'il donnait à son élève les environs de Londres pour atelier ordinaire et la nature pour modèle. Il y a soixante ans, comme aujourd'hui encore, la campagne se montre dans toute sa splendeur, avec ses beaux arbres, ses vastes pelouses couvertes de troupeaux, aussitôt qu'on a franchi les faubourgs de la grande cité. Le jeune artiste dessinait tout avec enthousiasme et sans choix. Pleins de fanatisme pour leurs favoris, les Anglais ont recueilli au musée de Kensington, à côté des dernières ébauches de Turner, malade et fou, les premiers essais de ces petites mains de huit ans qui se tendaient déjà vers les palmes académiques. Cinq années après, Edwin envoyait intrépidement à l'exposition deux études, deux portraits d'animaux, et elles étaient reçues. Presque aussitôt il entra dans l'atelier de Haydon. Mais là, il fallut dire adieu aux beaux nuages, à la verdure des prairies; le nouveau maître, sans souci des inclinations de son élève, l'envoyait copier les marbres de Phidias que lord Elgin avait arrachés au Parthénon et qu'on avait déposés à Burlington-House. Il ne paraît pas que ces œuvres sublimes aient eu le pouvoir de changer la vocation de Landseer, car l'année suivante il exposait encore le portrait d'un chien, nommé Brutus. C'était peut-être une politesse à l'antiquité, mais elle n'était pas compromettante, et ce fut la seule. En 1818, ses *Chiens de combat* attirèrent fortement l'attention; un homme à la mode daigna les acheter; Wilkie en

fit l'éloge à haute voix. Dès ce moment le char du débutant était lancé, il devait aller loin. En 1822, Landseer obtenait le prix de la British Institution, douze cents livres, avec son tableau, resté célèbre en Angleterre, *The larder invaded;* et à vingt-quatre ans, après l'énorme succès de son *Hunting Chevy chase,* il était nommé associé « of the Royal Academy ». On voit que si les lois qui gouvernent cette compagnie, un peu différente de notre Institut, sont favorables à l'ambition de la jeunesse, le talent de Landseer non plus n'attendait pas le nombre des années.

Bientôt après, et déjà célèbre, le peintre commença ses voyages en Écosse, dont il fut pendant trente ans le portraitiste plus ou moins fantaisiste, plus ou moins sincère, mais assidu. Il emprunta à la patrie de Walter Scott la plus grande partie de ses sujets; c'est au milieu des grandes chasses des hauts et puissants barons, des lacs et des montagnes, qu'il développa ce sentiment poétique dont il serait injuste de nier le charme, et dont le *Deer pass* est une des plus touchantes manifestations. Tout le monde a pu voir la gravure du frère de Landseer, et reconnaître même avec quelle habileté l'interprète a rendu l'œuvre originale. Il fait nuit, nuit lumineuse et pleine d'étoiles. Au milieu d'une vaste étendue d'eau, un cerf s'avance la tête au vent, humant l'air qui lui apporte du rivage les cris de mort des chasseurs et des chiens. Ses flancs haletants dégouttent de l'eau qui les ra-

fraîchit. Mais déjà les pieds de la pauvre victime touchent les premières terres de l'îlot qui va lui servir de refuge, elle est sauvée. Au loin, un long sillon lumineux va se perdre sur les flots et dans les brumes de l'horizon. La scène est simple, et elle émeut. Le peintre ici s'est doublé d'un poëte. — L'œuvre de Landseer est presque innombrable. Toute sa vie, on peut le dire, fut employée à peindre, et il mourut à près de soixante-douze ans. Rien ne serait plus inutile ici qu'une sèche nomenclature, dont la mémoire ne garde pas les noms. C'est à Londres, dans les musées, dans les châteaux de l'aristocratie qu'on étudiera plus tard l'œuvre de cet artiste fécond. La gravure n'en peut représenter qu'une face: elle met en évidence le compositeur ingénieux et souvent émouvant, elle pourrait tromper sur la valeur réelle du praticien.

Landseer, comme beaucoup de peintres, a voulu prouver ses aptitudes pour la sculpture en modelant les lions qui ornent la colonne de Nelson à Trafalgar square : c'était un périlleux effort. Il rapporte peu, en général, à ceux qui le tentent. Le roi du désert n'est pas un modèle complaisant : si l'artiste qui le copie est trop près de la réalité, il paraît exagéré et peu naturel à des yeux familiers avec des types convenus, et tout le monde se met à rire lorsqu'il s'en rapproche. Les lions de Landseer n'échappèrent pas au guignon commun, et même à Londres la critique ne les épargna pas plus que le public.

Landseer connut toutes les joies du succès. Dans ce pays d'outre-Manche, où les classes sont si nettement séparées, les démarcations et les préjugés de caste si facilement acceptés, rien n'est plus rare que de voir un homme, quels que soient sa fortune et son mérite, sortir du cercle où la naissance l'a placé. Quelquefois, il arrivera qu'un artiste puisse franchir le seuil des palais royaux ou des châteaux des grands; il n'y est jamais reçu sur un pied d'intimité, encore moins d'égalité. Lawrence lui-même, ce peintre favori de l'aristocratie, Lawrence qui balançait Van Dyck aux yeux de ses contemporains, n'était que toléré dans les châteaux de ses hautains modèles. Il lui était permis d'y entrer, mais seulement pour y étudier mieux et de loin, et sans les fatiguer, ceux qu'il retournait peindre ensuite dans son atelier. Telle n'était pas la position de Landseer vis-à-vis de ses clients. Les invitations ducales venaient le chercher tous les matins dans sa jolie résidence de Saint-John's-Wood. Un jour même, tout le quartier stupéfait s'assembla pour voir, spectacle invraisemblable! un carrosse, à la livrée royale, arrêté à la porte de Landseer; la souveraine elle-même, assise au dedans, attendait que son peintre favori eût fini de changer d'habit pour l'accompagner (à cheval, il est vrai) à la promenade. Deux automnes successifs, il fut invité à Balmoral, et les « ladies for waiting » purent assister avec la souveraine aux parties de billard que le prince époux jouait avec..... un peintre.

Il n'était pas rare non plus que ce même peintre, pendant ses séjours, fût appelé à l'honneur de servir d'écuyer à la reine dans ses excursions quotidiennes. Reçu en ami chez le duc de Devonshire, chez le duc de Bedfort il était tout à fait « *at home* ». — Edwin Landseer, fait chevalier en 1851, fût devenu, à la mort de sir Ch. Eastlake, président de l'Académie royale; mais par un sentiment de modestie réelle, il déclina cet honneur, le plus grand qu'un artiste anglais puisse ambitionner. Rien ne manquait donc à son honneur; l'envie même se taisait, lorsqu'on prononçait son nom. Cependant l'homme que tant de joies environnaient n'était pas heureux. La moindre critique le mettait au supplice; il avait fini par soupçonner de malveillance jusqu'à ses meilleurs et ses plus vieux amis. Son extrême susceptibilité devint, dans les dernières années de sa vie, presque une maladie. Sa tristesse touchait à la folie, et ce gentleman, à la physionomie souriante, qu'on voyait dans les parcs de Londres, toujours mis avec une rare distinction, salué de chacun, l'image la plus complète du succès dans la vie, doutant de tout le monde et de lui-même, ployait au dedans de l'âme sous le poids d'une insurmontable tristesse. Il voulait être entouré chez lui d'un silence complet au milieu duquel il pût se livrer, sans en être distrait, à ses pensées de mort; le spleen ne devait pas épargner cet enfant gâté de la vie : Landseer était bien de son pays. — L'Angleterre a salué d'un véritable deuil, publiquement exprimé

par la presse, la fin d'un artiste qu'elle se plaît à placer à côté des plus grands. Elle pourra l'y maintenir. La critique, d'ailleurs, n'a pas à contester ces éloges patriotiques. On peut dire cependant que les œuvres de Landseer n'intéressent que faiblement les juges plus difficiles à contenter, qui, prisant en art les qualités générales et essentielles, refusent de prendre pour guide l'amour-propre national et mettent au rang des talents supérieurs ceux-là seulement qui appartiennent à l'humanité tout entière.

HENRI REGNAULT

(1872)

L'école française a fait depuis quelques années des pertes irréparables. On dirait que la mort ne se promène pas au hasard dans ses rangs, et que tous ceux qu'elle frappe sont choisis par une main qui sait ce qu'elle veut. Hier, un jeune homme débutait dans la carrière des arts avec un incomparable éclat; original, audacieux, puissant, à vingt-cinq ans il était le maître de toutes les difficultés d'un métier dont il avait deviné seul les secrets. La célébrité, qui se fait poursuivre quelquefois si longtemps, était accourue au premier appel de son futur favori. Il n'avait pas d'ennemis; on le saluait déjà comme un maître; il allait faire école, et voilà que, dans l'épanouissement de cette gloire méritée et si facilement conquise, la balle d'un ennemi l'abat comme la plus vulgaire victime de nos inutiles hécatombes. — Le bruit qui s'était fait autour de son nom a grandi depuis sa fin héroïque; des amis ont ramassé toutes les reliques de cette carrière si vite parcourue et sitôt finie, et le public est

accouru à l'École des Beaux-Arts avec un empressement qu'il n'avait pas montré dans des expositions analogues.

Nous ne venons pas essayer de juger à nouveau des œuvres pour la plupart très-connues, c'est un travail qui a été fait un peu partout et de toutes mains; mais nous avons cru que quelques détails sur la vie de Henri Regnault intéresseraient plus vivement ceux qui aiment à connaître un artiste tout entier, aussi bien par les produits de son pinceau que par ces épanchements où se reflète son âme et dont les amis reçoivent seuls la confidence.

H. Regnault naquit au mois d'octobre 1843 ; le nom de son père comme savant est justement célèbre. Tout jeune, il révéla des dispositions très-caractérisées pour le dessin. Nous nous rappelons nous-même avec quel étonnement H. Flandrin, auquel il avait été présenté, parlait de cet enfant de douze ans, dont la facilité se jouait dans des compositions souvent très-compliquées ; quelques-unes sont exposées à côté de ses derniers ouvrages. Après avoir reçu au collége Henri IV une éducation complète, signalée par de nombreux succès, Regnault entra dans l'atelier de L. Lamothe, élève de Flandrin, qui le dirigea dans ses premières études. A vingt ans, il fut reçu en loges pour la première fois; il n'y eut pas de prix décerné après ce concours, mais Regnault obtint une mention. Il exposa ensuite, au Salon de 1864, le portrait d'un *Jeune Homme à barbe blonde,* que

nous avons vu figurer en face du *Général Prim* à l'École des Beaux-Arts. Cette première œuvre, douce, timide et fine, ne semblait pas annoncer le peintre fougueux qui devait exécuter, cinq ans plus tard, le tableau de l'entrée du célèbre général espagnol à Madrid. En 1865, nous le retrouvons en loges; le sujet était *Orphée aux enfers;* mais déjà le travail de transformation était commencé : l'élève se faisait indépendant, et son tempérament, brisant les lisières d'une éducation gênante, se révélait dans une toile bizarre, pleine d'incohérence et de fougue. Certains morceaux en furent cependant justement remarqués. Le maître, comme une poule qui a couvé un aigle, poussa un cri d'effroi, s'efforça de signaler le danger de ces audaces et de les refréner; autant essayer d'arrêter un cheval emporté. L'élan était irrésistible, le peintre venait de naître. Ce n'était pas toutefois à l'atelier qu'il allait chercher l'aliment de ses progrès : il lui fallait la liberté, la nature sous toutes ses formes; il l'étudiait partout, aux amphithéâtres du Val-de-Grâce comme au chenil du prince Napoléon à Meudon, et avec le célèbre peintre de paysage Troyon. Celui-ci surveillait avec une sympathie paternelle cette éclosion si rapide, et ces études un peu désordonnées, mais passionnées, n'étaient faites ni pour l'effrayer beaucoup ni pour lui déplaire.

Cependant, comme le prix de Rome était toujours le grand objectif et que la prudence paternelle vou-

lait être rassurée sur l'avenir par des résultats certains, il fallut bien consentir à rentrer de nouveau sous le joug et à s'assurer l'appui d'un professeur de l'École qui pût soutenir le futur concurrent. Ce fut alors dans l'atelier de M. Cabanel qu'il entra ; il s'y fit remarquer par ses absences ; la monotonie de ces études régulières, la laideur de tout ce qui entoure le modèle dans ces salles nues, d'où le soleil est absent, l'attristait et l'ennuyait ; il y venait rarement. Enfin, en 1866, il fut de nouveau admis au concours. On donna cette fois pour thème : *Thétis apportant des armes à Achille.* Regnault se mit avec ardeur à l'ouvrage. Mais l'inspiration ne répondait pas à ses efforts, le travail languissait et le temps fuyait vite ; le découragement le gagnait déjà, lorsqu'un soir, chez un de ses amis, il rencontra une jeune femme d'une beauté rare et étrange, douée d'une merveilleuse aptitude pour la musique. Regnault était lui-même excellent musicien, et la nature, qui l'avait traité en mère pleine de tendresse, lui avait aussi donné une voix charmante. Cette soirée, passée dans les plus douces jouissances de l'art, lui fit une impression profonde. Le lendemain, il court à son atelier ; sa tête est en feu, un souvenir le possède ; il bouleverse son tableau, le retourne dans le sens de sa largeur ; il ne reste plus que quinze jours, mais que lui importe ? Il a le temps nécessaire, puisqu'il sait maintenant ce qu'il veut ; l'exécution n'arrêtera pas sa main, et le soir même, ren-

17

contrant un de ses amis, il se jette dans ses bras : « J'aurai le prix ! s'écrie-t-il, je le tiens; je viens de commencer mon tableau ! » Quinze jours après, comme il l'avait prédit, le jury lui décernait la récompense suprême, et sa carrière s'ouvrait avec ce bonheur qui allait, pendant cinq années seulement, lui tenir fidèle compagnie à travers tous les hasards et toutes les imprudences. Joyeux, modeste, accepté par ses rivaux, qui étaient devenus tous ses amis, il se remet à l'ouvrage avant de partir pour la vie éternelle et fait, en compagnie de trois de ses camarades, deux longs panneaux d'ornement pour MM. Portalis et Renouard. Déjà les étoffes aux couleurs brillantes, aux reflets curieux, le passionnent; sa main a pris une assurance définitive; il a trouvé ce qui va devenir sa manière, puis il part pour la Bretagne. Il en revient, rapportant des études vivement exprimées de ces côtes sauvages, désertes et grandioses, dont il parlait encore avec enthousiasme même après son voyage d'Alicante. Il perdit alors sa mère et une tante; cette double mort le frappa beaucoup : « On meurt vite dans notre famille, disait-il. Il faut se hâter de produire ! » Hélas ! ces prophéties sont trop souvent justes, et nous verrons qu'elles se présentaient souvent à son esprit, plus ardent que vraiment gai. On remarque, parmi les nombreuses études d'animaux exposées quai Malaquais, deux superbes chiens dont le pelage noir miroite sous les ailes de grands perroquets bleus. Cette belle

et franche étude fut la dernière faite avant le départ pour Rome, qui eut enfin lieu le 2 mars.

Arrivé à Marseille, il y trouva le vilain temps, qui l'accompagna jusqu'à Gênes : c'était manquer son entrée dans le pays du soleil; toutefois, la Corniche le ravit par sa beauté ; ces citronniers, ces orangers en fleur, cette mer bleue sous l'orage, ces collines tantôt arides, tantôt verdoyantes, mais toujours si belles de formes, enchantèrent l'enfant de Paris, qui ne connaissait encore que les rivages austères de l'Océan. Il devinait déjà les magnificences de l'azur et de la lumière. A Gênes, le ciel se dérida un instant, et soudain l'été se montra dans sa splendeur. Le voyageur demeura à la fenêtre de l'hôtel, qui dominait le port et la mer immense, tant que la lune versa sa grande lumière sur les flots. « On n'entendait autre chose, écrit-il, que le petit soupir qu'exhale de loin en loin la mer en laissant mourir sur le sable sa dernière petite ride. Il faisait chaud ; le parfum des orangers et des lauriers qui couvraient le jardin nous arrivait par bouffées. Je n'ai jamais si bien entendu le septuor des *Troyens* que cette nuit-là. » Toutes les douces voix de l'art parlaient à l'oreille de cet enfant béni des Muses, et il les comprenait toutes. — Enfin, il arriva en Toscane.

Vous tous qui, après avoir quitté nos rues banales et bruyantes, nos monuments, nos palais, nos églises, dépouillés par la main odieuse des révolutions êtes entrés pour la première fois dans la ville

des Médicis, vous rappelez-vous votre impression sur la place du Palazzo-Vecchio, quand le soleil dessine les vieilles arêtes du portique d'Orcagna, ou que ses derniers rayons revêtent d'or et de pourpre la tour du Campanile et le dôme de Brunelleschi ? Imaginez alors ce qui se passa dans l'âme de Regnault, arrivant à vingt et un ans devant ce musée de marbre et de bronze qui s'appelle Florence. Son admiration fut sans bornes ; elle allait de Fra Angelico à Michel-Ange, de la pieuse naïveté à la science profonde avec le même enthousiasme. Tout lui arrachait des cris de joie. B. Cellini lui-même ne lui semble pas exagéré ; le casque du héros est une merveille de fantaisie. Que voulez-vous ? son œil n'est pas blasé encore par les excentricités de la mauvaise école du seizième siècle ; mais son goût se fera vite. Déjà il retrouve l'indépendance de ses jugements dans la chapelle des Médicis, et si la sculpture du grand Buonarotti le rend muet d'étonnement, en revanche, il se met dans une colère bleue contre son architecture, contre ces petites colonnes, ces petites fenêtres dans lesquelles sont cernées les divines figures de Lorenzo et du Penseroso. Cependant, ce qui l'émerveille dans les peintres primitifs, ce n'est pas la profondeur de leur foi, la naïveté de leurs compositions et de leur éloquence, c'est plutôt « le charme de la couleur et cet harmonieux aspect de tapisserie ». N'en concluez pas que ce dilettante de coloration n'est pas sensible à la pensée ; nous verrons plus tard avec quel soin

inquiet il poursuivra la sienne dans ses tableaux et avec quelle sollicitude il essayera de prouver que la couleur n'est qu'un moyen plus puissant, plus séduisant de l'exprimer; mais il ne prétend pas déguiser avec elle son indifférence pour des beautés plus graves et plus méditées. Et puis, ce rêveur, la tranquillité de la vieille ville convient à sa nature; il aime ces rues fraîches et ombreuses dont les voitures effleurent le granit sans réveiller l'écho, ces vieux palais qui lui parlent de Dante qu'il connaît bien, car tous les poëtes lui sont familiers, et son imagination se promène avec bonheur dans ces lieux dont aucune main sacrilége n'a dérangé l'aspect historique.

Enfin, il faut partir pour Rome. C'est là que l'attendaient ses premiers désenchantements. On a tant entendu parler de cette vieille capitale du monde; tant de voyageurs, tant de poëtes, tant de livres d'histoire et tant de romans, depuis notre enfance, nous ont rempli l'oreille et l'esprit de son grand nom, que nous nous en faisons, les unset les autres, une image qui n'a plus les proportions de la réalité; et quand on arrive pour la première fois dans ces rues sales et tortueuses, au milieu de cette population d'étrangers et de mendiants, le découragement du rêve déçu vous prend, et il semble qu'on soit le jouet d'une immense tromperie. Il faut se faire l'œil et l'esprit à Rome et conquérir peu à peu les jouissances qu'elle vous réserve. Regnault, comme beaucoup d'autres,

ne comprit rien d'abord à la Ville éternelle. Ses sens délicats étaient choqués des complaisances de la police papale pour la saleté de la population. Le Forum le laissa froid, et les petites proportions de la Rome antique le surprirent. Quoi ! c'était la voie Sacrée? « Comment ces héros géants passaient-ils sans se heurter la tête sous ces petits arcs de triomphe et sans écraser contre leurs parois les trophées et les troupeaux d'esclaves attachés à leur char? » Il n'appelle pas, il est vrai, la voie Appienne « un tas de cailloux », mais son souvenir ne sait pas reconstruire ces palais, ces temples, ces forums, ces basiliques, et le Capitole, et le Palatin, et les jardins de César, et les bains du fils d'Antonin; il ne revoit pas non plus ce monde de statues d'or, d'ivoire et de marbre qui doublaient dans les murs de Rome le peuple des vivants; et cette ville qui étonna Constantin reste pour lui cachée sous ses ruines. Par exemple, lorsqu'il entre à la Sixtine, lorsqu'il assiste aux cérémonies de Saint-Pierre, de ce temple gigantesque, aujourd'hui muet et désert, son cœur s'ouvre, et l'hymne des joies de la jeunesse et des admirations sublimes s'élance de son cœur. Le grand peintre florentin lui semble si supérieur à la nature humaine « qu'il lui fait peur; c'est un coup de foudre que ce plafond; je suis sorti de là à moitié broyé, c'est trop beau ! » Et pendant ses longs séjours à la villa Médicis, il n'osera jamais tenter une copie, une esquisse de cette œuvre colossale. « Après cette première vi-

site, je n'ai plus senti cet entrain et cette verve que vous donnent les maîtres lorsqu'on a longtemps causé avec eux. » Il rend volontiers justice à Raphaël; il convient que le peintre de la chambre *della Segnatura* est un autre homme que celui des petites *Madones* et des petits *Enfant Jésus;* mais, pour lui, le poëte terrible de la grande voûte biblique domine évidemment le doux chantre du Saint Sacrement et du Parnasse. C'est là affaire de tempérament qu'il serait superflu de blâmer; Regnault n'est pas le premier qui ait résisté au maître divin, cela était même devenu de mode chez certains de ses contemporains. Ingres, lui, descendait en pleurant l'escalier du Vatican : « Il est toujours plus grand! » s'écriait-il avec cette emphase sincère dont sourient ceux qui n'ont pas l'enthousiasme du beau; bien peu seraient aujourd'hui dignes de verser de telles larmes; mais Raphaël peut attendre les retours de l'opinion, et son piédestal n'est pas près de s'abaisser. Nous ne suivrons pas le jeune élève dans son premier voyage à Naples, d'où la fièvre le força de fuir rapidement pour revenir à Rome. De retour à la villa, il songe à parcourir l'Italie du nord. Les voyages étaient sa passion, le livre toujours ouvert de son progrès futur; il désirait tout voir, non pour se reposer, mais pour s'éclairer sur ses propres tendances, et pour pouvoir chercher ensuite dans ses souvenirs comme on cherche dans un dictionnaire que l'on connaît bien. Il voulait aussi remonter aux sources de l'art; nos

critiques, qui ont nié que Regnault ait compris et senti les maîtres, parce qu'il ne les a pas reflétés, se sont cette fois trompés comme tant d'autres, naïvement trompés ; ils semblent ignorer que l'étude est le fondement le plus sûr de l'originalité vraie, et que les traces n'en peuvent échapper qu'aux yeux incapables de s'y livrer eux-mêmes. — Cependant, l'Exposition universelle allait s'ouvrir à Paris. Les pensionnaires obtinrent la permission de la venir visiter. C'est pendant ce séjour que fut ébauché le grand portrait de femme qui devait commencer la réputation de Regnault. Revenu en Italie et forcé par le règlement de renoncer pour cette année au tableau de *Judith*, qui comprenait plus d'une figure, il entreprit l'*Automédon*. Ce tableau manque malheureusement à l'exposition de ses œuvres; l'original est aujourd'hui en Amérique. Après une course au Vésuve en éruption, il rentra dans son atelier de la villa pour finir le portrait de madame D... C'est à ce moment que se place le singulier épisode, demeuré inexpliqué, de son faux assassinat. Ce bruit courut à Paris, et lorsqu'il en fut informé par des dépêches inquiètes et répétées, il en souffrit beaucoup. Cette fausse nouvelle coïncidait avec la publication dans le *Moniteur* d'une lettre qu'il avait écrite à son père sur sa course au Vésuve : « Je ne vois pas, disait-il, quel intérêt on a ainsi à jeter le ridicule sur quelqu'un qui ne le cherche pas. » La réclame lui était en horreur : il n'était pas de son temps; peut-être aussi sentait-il

avec fierté qu'il n'en avait pas besoin. — Le portrait de madame D... lui donnait beaucoup de mal; tourmenté par cette vue intérieure, mais confuse encore, d'une œuvre qui sortît des conditions banales du genre, par moments, la peine qu'il éprouvait lui faisait dire qu'il devrait se faire sculpteur et qu'il s'était trompé sur sa vocation. Il remplaçait un meuble par un autre. Il avait jeté dans le fond de son tableau une peau de panthère, qui devait servir de point d'appui aux tonalités puissantes de la robe de velours de son modèle; et comme on lui objectait l'étrangeté de cet accessoire, il se révoltait : « Notre loi n'est pas le bon sens, disait-il avec quelque audace, mais la fantaisie. Si l'on raisonnait en peinture, grand Dieu! on n'oserait rien faire. Est-ce que les tableaux des maîtres ne sont pas pleins de choses qui n'ont pas besoin d'être? L'art doit obéir avant tout au sentiment et ne pas craindre de braver l'exactitude et la raison. » Il faisait en même temps, pour la maison Hachette, des dessins qui devaient orner le livre de M. F. Wey. Le portrait parut à l'Exposition avec les bois de ces dessins. Il eut un très-grand succès, et les trompettes de la critique saluèrent ce nouveau venu d'une joyeuse fanfare. On fit bien des restrictions, mais pour donner sans doute plus de piquant à l'éloge. Toutefois, en quelques ateliers, on témoigna un certain dédain; cette peinture était trop savante dans son audace pour ne pas inquiéter les envieux; mais on se réserva prudemment, et l'on fit à peu près chorus. Le jury ne

sanctionna pas l'éloge général; il donna une médaille au graveur qui avait traduit les dessins de Regnault; mais le peintre ne fut pas jugé digne d'une si haute récompense. Il n'en conçut aucun dépit. Il avait eu un début assez éclatant pour ne pas souffrir de cet échec immérité, et il pouvait attendre.

Le grand succès que venait d'obtenir le portrait de madame D... ne remplit pas le jeune peintre d'une confiance présomptueuse; elle ne fit que stimuler son ardeur et son besoin de progrès nouveaux. Le règlement l'obligeait à envoyer, pour son travail de seconde année, une figure nue. L'obéissance à cette législation un peu rigoureuse coûtait beaucoup à Regnault, qui avait toujours l'envie du plus, jamais la paresse du moins. Puisqu'il était condamné à n'admettre qu'un seul personnage dans son tableau, il résolut d'y joindre ce que les juges n'avaient pu prévoir ni prohiber, deux chevaux. Le cheval, dès son enfance, avait été sa passion; il la satisfaisait en pleine liberté, et souvent au péril de sa vie, dans ces vastes espaces qui entourent d'un désert de verdure les murailles de la Ville éternelle. Comme Géricault, qu'il admirait en tout, il ne trouvait rien de plus beau que ce vieux compagnon de l'homme. Son pelage sur lequel ondoie la lumière, ses formes sculpturales, sa belle tête qu'une âme semble rendre expressive, plaisaient à son crayon et à son pinceau. Il entreprit donc de peindre les chevaux d'Achille, mais non plus ces chevaux antiques dont on retrouve sur les frises du

Parthénon le type élégant et particulier, non plus ce coursier thessalien à la crinière coupée comme le cimier d'un casque, mais le cheval de tous les temps et de tous les pays; seulement, il voulait emprunter à Homère le caractère surhumain que leur prête le chantre d'Achille. Nous trouvons là, tout d'abord, cette préoccupation de la pensée que quelques critiques se plaisent à lui dénier dès son début. Il veut que son tableau soit tout plein de l'impression de la mort. Ce n'est pas pour le piquant de l'effet que le ciel sera traversé par des lueurs sinistres, et si les coursiers du fils de Thétis dressent devant la mer qui s'agite lourdement au loin leur silhouette désordonnée, c'est qu'ils prévoient le destin qui atteint leur maître. Il doutait bien un peu qu'on vît tout cela dans son œuvre, car il savait que si le spectateur fournit souvent aux artistes plus d'intentions qu'ils n'en mettent sur leurs toiles, il leur fait tort plus souvent encore de mille pensées ingénieuses qui sont, pour ainsi dire, le dessous de la peinture et qui échappent à un examen superficiel. Il prévoyait en même temps tout ce qu'on pourrait dire à propos de son œuvre : la critique répéterait ses vieilles protestations contre l'école de Rome; elle ajouterait qu'on voyait ici, une fois de plus, combien il est peu nécessaire de faire passer aux jeunes gens cinq longues années à Rome, qu'ils emploieraient avec plus de profit à Paris; que X... n'y est jamais allé, et que X... dessine néanmoins avec plus de sincérité que Mi-

chel-Ange, et qu'il peint comme Velasquez. Le jury, à son tour, lui reprocherait de ne s'être pas contenté d'étudier les pauvres formes d'un misérable enfant, qu'il aurait pu, avec un souvenir respectueux des vieux usages, appeler l'enfant à la grenouille ou au lézard.

Mais malgré tant de raisons d'hésiter, il prit philosophiquement son parti de l'avenir, et il acheva sa toile. Une fois maître de lui, la soif de l'inconnu le reprend; il quitte les frais bosquets du Monte-Pincio, et le voilà qui court retrouver à Bilbao l'ami avec lequel il a projeté de parcourir toute l'Espagne. Dès longtemps il pressentait Velasquez : cette toile vivante du palazzo Doria, le portrait d'*Innocent X* lui avait révélé un maître avec lequel il s'entendrait sans arrière-pensée. Je soupçonne que ces géants épiques des chambres vaticanes l'ont définitivement lassé; leur grandeur l'oppresse et le trouble, il veut échapper à des influences que sa nature en pleine séve repousse et qu'il subit comme malgré lui; il part pour se retrouver libre devant le plus libre de tous les peintres.

En traversant Bilbao, il assiste à un combat de taureaux. La beauté des picadores, leur grâce, leur aisance, leur bravoure, la fière allure de la victime font que le spectacle, tout répugnant et immoral qu'il le juge, finit par lui plaire; peut-être a-t-il déjà étudié en secret Goya. Puis il arrive à Burgos. La vieille et magnifique cathédrale, avec ses vitraux étin-

celants dans les nefs sombres, et ce luxe, cet or, ces tentures, ces richesses sans nombre que la main pieuse des générations a entassées depuis des siècles dans la maison de Dieu, et qui fournissent une source inépuisable à l'artiste épris du pittoresque, le jette dans un ravissement continu; il s'empare dès lors de l'Espagne; il en va faire la patrie de son imagination, et il y dresse d'avance sa tente pour longtemps. Il entre enfin à Madrid, et le voilà à l'instant même à genoux devant Velasquez. C'est le peintre par excellence, il le voudrait « avaler » tout entier; on peut tout apprendre de lui, et cependant quel enseignement fut jamais plus simple : copier, faire vrai! « Si je ne fais à Madrid quinze lieues de progrès, dit-il, je me pends. » Ne lui parlez ni de Raphaël, ni de Poussin, ni de personne; et cependant quelle collection que celle du Musée royal! et comme tous les grands noms de l'art y sont marqués par des œuvres éclatantes! Mais Velasquez les efface tous. Le jeune enthousiaste consent bien à regretter qu'il n'ait pas appliqué un si merveilleux talent à de plus nobles et à de plus intéressants sujets; mais au fond ils s'entendent secrètement si bien tous les deux que l'élève adore le maître jusque dans ses faiblesses. Ce poëte, épris du soleil et des tons éclatants, accepte, sans lui rien demander de plus, cette palette du peintre espagnol, toute chargée qu'elle est de couleurs grises, froides et un peu monotones. Sa bonhomie lui plaît mieux que l'idéal, qu'il appellerait presque de la con-

vention. C'est qu'il n'épure rien dans la nature, c'est qu'il n'est ni pédant ni fier, et avec cela de tous les temps, de tous les pays; sa facilité ne tombe pas dans la négligence, ni sa force dans l'emphase; loin de lui les ruses de métier; son enseignement est intelligible pour tous, il ne dissimule pas ses moyens d'exécution. Ses tableaux sont comme une fenêtre ouverte sur une scène vivante. Enfin, s'écriera-t-il, c'est le Molière de la peinture! — Le résultat de cette admiration débordante fut la copie du célèbre tableau des *Lances,* qu'il laissa cependant inachevée en quittant Madrid. Une autre main la finit ou à peu près. Regnault était trop fougueux pour se plaire longtemps à reproduire un tableau, lors même qu'il l'estimait un chef-d'œuvre, et il ne réussit que médiocrement à rendre l'éclat et la vie qu'on admire sur la toile du maître. Son ouvrage l'ennuyait, et puis il venait d'entrevoir l'Arabie à Tolède, dans cette ville où se conservent encore tant de traces de la domination des Maures, et son imagination s'était enflammée soudainement; déjà il regardait de loin l'Alhambra et le pays africain; et bien qu'il ait rendu pleine justice à cet art de la renaissance espagnole au quinzième et au seizième siècle, bien qu'il ait contemplé avec des larmes la statue en bois de saint François d'Assise par Alonso Cano, pour laquelle il demandait la construction d'une chapelle, et qu'il appelait la merveille des merveilles; malgré les chefs-d'œuvre de Beruguette et de Philippe de Bourgogne, comme il est

avant tout l'homme de la vie et du nouveau dans l'art, il détourne vite ses yeux du passé, qui n'est plus pour lui qu'un point de départ, et nous verrons que, s'il lui emprunte quelquefois des titres de tableau, il ne se préoccupera pas d'en exprimer l'esprit avec une rigoureuse exactitude.

Sur ces entrefaites, un grand événement venait de bouleverser l'Espagne : la reine Isabelle était en fuite, et la révolution victorieuse, conduite par le général Prim, entrait à Madrid. La bataille qui avait décidé du sort de la royauté n'avait pas eu de lendemain, l'armée vaincue s'était soumise sans rancune, et le peuple espagnol semblait avoir acclamé avec une joie générale ce changement politique, si gros de périls pour l'avenir. Regnault assista au défilé des troupes dans la capitale, et son admiration pour la sagesse de ces nouveaux révolutionnaires ne fut pas sans quelque mélange d'étonnement et peut-être d'envie. Il avait d'autres souvenirs dans la mémoire, et il comparait avec justesse ses compatriotes en pareilles circonstances aux triomphateurs qui venaient de s'emparer du pouvoir.

L'assassinat du secrétaire de Serrano jeta bien une honte et une inquiétude sur ces jours de fraternité ; mais la manière énergique dont Prim réprima cet appétit du sang qui sommeillait dans le tigre populaire, son discours au peuple, qu'il osa appeler « canailles, morceaux de bêtes, indignes de la liberté », effacèrent l'impression de tristesse et dissipèrent les

présages. Le jeune peintre français s'était déjà fait remarquer; une grande allégorie de sa composition avait été portée devant le chef du gouvernement le jour de son entrée solennelle. M. de Bark et le général Milans del Bosk le présentèrent à Prim, et il obtint la permission d'entreprendre son portrait. Quelle chance inespérée ! Il y avait là de quoi faire quelque chose de monumental et d'historique pour la prochaine exposition, et le cœur de l'artiste battait de joie. Du reste, toutes facilités lui furent promptement données pour s'aider dans son travail : il avait les écuries de la reine à sa disposition, un manége pour faire galoper le cheval qui devait porter son modèle; il n'y avait que lui qui ne posât jamais. Cependant, personne ne voyait avec ombrage cette bonne fortune d'un étranger; les peintres espagnols se montraient sympathiques, les grands personnages étaient familiers et affectueux; partout il était accueilli avec une politesse et une complaisance qui ne sont pas des vertus si communes en France. Enfin, tout allait bien. Le soir, pour se délasser, il rendait visite à des Gitanos dont il avait fait connaissance et dont il aimait à dessiner les traits et à pénétrer les mœurs. Ces gens, à demi sauvages, ombrageux, fiers, s'étaient laissé gagner par ce jeune homme, si franc, si bon, qui avait toujours la main ouverte pour donner et le visage souriant. Du reste, Regnault mettait dans ses rapports avec eux le tact qui le caractérisait ailleurs et dans tous les milieux où le hasard le plaçait. Il ne

s'étonnait jamais ni des enfants absolument nus, ni des ânes admis au repas de la famille. Toute la gent bohème aimait le seigneur don Enrique, et un jour il acheva sa victoire en franchissant devant eux deux chaises à pieds joints et cinq avec élan. Bien lui avait servi d'assouplir ses membres dans le gymnase qu'il avait fait dresser au milieu du jardin de la villa Médicis, et d'imiter les prouesses de Léotard. A partir de ce jour, il fut regardé par ses étranges amis comme un grand peintre : il avait enfin, disait-il, trouvé des gens pour le comprendre.

Mais les désillusions s'avançaient insensiblement. Déjà, malgré les joies et la décence du carnaval à Madrid, malgré la beauté des señoras, Regnault entrevoyait l'envers du décor : la misère atroce et la souffrance des basses classes, la mobilité d'impressions de cette population bientôt dégoûtée de sa victoire, avide de phrases sonores et déjà prête à se donner à un maître nouveau, après avoir chassé l'ancien. Tout ceci n'était rien encore. Le portrait du général Prim était à peu près terminé ; mais il fallait une séance pour donner au visage du modèle, lequel n'avait jamais voulu poser, cette dernière touche qui détermine la ressemblance et l'achève. Le général se décida à venir visiter l'atelier de Regnault avec sa femme et son fils ; — il entre, et une exclamation de déplaisir s'échappe de ses lèvres : « Qu'est-ce que cela ? » Il avait à peine entrevu l'œuvre, que déjà il l'avait condamnée en prenant un ton qui cherchait

évidemment à être blessant : — Il avait vingt ans de trop; — il était jaune, il avait l'air d'avoir peur. — Quoi, pas de chapeau! Pourquoi cette chevelure en désordre? Quel manque de tenue et de dignité! « Je suis très-mécontent! » Et il sortit avec sa famille sans autre remercîment. Voilà à quoi avaient abouti tant d'efforts et comment se réalisait le rêve du succès espéré. — Regnault fut suffoqué; il ne répondit que peu de mots à la mercuriale du héros; assez maître de son émotion pour rester digne en face d'une semonce ridicule qui semblait préméditée, il attendit d'avoir quitté Madrid pour répondre au marquis de Reuss. Mais, arrivé à Barcelone, il lui envoya une lettre dans laquelle il maintenait fièrement son œuvre et sa conception tout entière, puis remerciait le général de la douceur et de l'affabilité qu'il lui avait témoignées dans sa dernière entrevue; il lui annonçait qu'en souvenir de lui, il comptait garder le portrait qu'il emporterait de Madrid. Le général, averti par la réflexion, par les artistes qu'il consulta sans doute, répondit bientôt avec une grande politesse et en cherchant à s'excuser de son premier mouvement; mais il ne parla pas de reprendre son tableau, encore moins de le payer : c'était sans doute le motif secret de son apparente mauvaise humeur. La même année, le portrait fut exposé à Paris, en compagnie d'une exquise petite miniature à l'huile d'après madame de Barke, et le bruit qui se fit autour de lui dut arriver jusqu'aux oreilles de l'adroit

Espagnol, qui reçut ainsi et sans trop de honte un surcroît de gloire à bon marché. La France vient d'acheter cette belle œuvre de Regnault ; elle restera au Musée du Luxembourg[1] comme un superbe morceau de peinture et comme une page vivante de cette histoire d'Espagne qui se relie si fatalement à la nôtre.

De retour à Rome, il fallut vivre encore dans l'atelier qui lui semblait si triste, parcourir ces rues peuplées de passants si vulgaires. Plus de beaux tons rouges et orange qui petillent au soleil, plus de Gitanos. L'Orient un moment entrevu disparaît, et il faut se remettre au travail; le succès le pousse et l'oblige. Où retrouver l'inspiration ? Dans ces mauvaises dispositions, il commence cependant son second tableau d'envoi : la *Judith;* puis, surpris un jour par la physionomie étrange d'une petite paysanne dont la chevelure ébouriffée et d'un noir bleu lui rappelle ses chères Bohémiennes, il commence, d'après elle, l'étude qui deviendra plus tard la *Salomé.*

A quels hasards tiennent souvent les succès! Regnault, qui était passionné pour les belles étoffes, et qui aurait préféré endurer la faim que de se priver d'acquérir des armes d'Orient ou une selle arabe, avait acheté à l'Exposition de Paris une pièce de soie de Chine d'un jaune radieux. La jeune fille s'asseoit sans dessein devant cette tenture qui illuminait l'atelier de ses rayons moirés, et soudain l'œuvre appa-

[1] Elle est au Louvre aujourd'hui.

raît à l'œil de l'artiste ; il commence cette étude, qui lui offre des rapports de tons heureux et étranges. Ce qu'elle deviendra, il n'en sait rien encore ; mais le tableau est trouvé. Ceci était l'occasion d'un moment qu'il faut savoir surprendre et saisir. Mais de ces bénéfices on ne peut que rarement profiter. — A côté, il y a l'œuvre sérieuse et de plus longue haleine que l'Académie réclame, et à laquelle il faut maintenant songer. La critique prétendra que dans ce tableau étrange, l'artiste a plus songé à étonner les yeux qu'à satisfaire les plus justes exigences de la raison. Elle ne verra que l'étrangeté du costume de l'héroïne de Béthulie, l'exécution piquante, les contrastes de tonalités puissantes ; elle ne saura jamais combien ce sujet a été médité. De ce que son pinceau ne sait se baigner que dans des couleurs éclatantes, il ne s'ensuit pas que la réflexion ne l'ait pas guidé plus encore que la joie de peindre. Il voulait que son tableau fît deviner le drame effrayant qui allait se passer. Le noir qu'il faisait dominer dans la gamme de son harmonie était là comme un voile de mort. Quant à Judith, il voudrait, il ne sait comment rendre son angoisse et sa résolution. Verra-t-on ce serrement d'une gorge que l'émotion étrangle, ce léger soulèvement des épaules, cette main qui se crispe sur le couteau ? Tout cela, du moins, il a voulu l'exprimer. Était-ce une raison pour se refuser à toutes ces fines recherches, à ces coquetteries d'exécution qu'il aime tant ? Le costume ne cache ni le

visage ni le geste, et l'on a enveloppé assez souvent la Syrienne, voisine de Tyr et des pompes idolâtriques, la femme dont la Bible décrit les bijoux et les voiles parfumés, avec les plis rigides des filles de Sparte ou les manteaux de laine des compagnes d'Abraham. Ce tableau était à peine fini, que le peintre s'enfuyait encore une fois vers sa chère Espagne, où nous allons le suivre dans son dernier voyage.

La *Judith* exposée aux Beaux-Arts eut encore un succès de curiosité vive et réveilla les polémiques. Décidément, ce jeune homme était plus qu'un élève; sur les bancs de l'école dont il faisait encore partie, il semblait vouloir prendre la position d'un novateur. — Pareille prétention était certes bien loin de lui, et rien ne l'amusait autant que de lire les jugements contradictoires que ses tableaux faisaient naître, les conclusions qu'on en tirait pour son avenir et les vocalises, souvent pédantes, qu'elles mettaient au bout de la plume des critiques. Il peignait suivant son tempérament et ses goûts, comme les oiseaux chantent, comme ont peint tous ceux qui, dans l'art, ne sont pas venus pour redire la leçon des maîtres. S'il eût été moins capable de penser, si son esprit réfléchi ne se fût pas associé chez lui à toutes les ardeurs d'une nature enthousiaste et pleine de premier mouvement, on aurait presque pu dire qu'il était inconscient du caractère de ses œuvres.

Quoi qu'il en soit, le résultat était atteint; sa *Judith* avait fait assez parler d'elle, et il lui refusa la permis-

sion de se présenter de nouveau devant le public du Salon. D'ailleurs, tous ces travaux n'étaient que les efforts d'une main qui s'essayait et comme des élans successifs vers le grand ouvrage dont le plan fermentait déjà dans son imagination. Arrivé à Barcelone le 9 août, il part pour Grenade.

Il n'est pas de voyageur, si peu fait qu'il soit pour les jouissances que donnent la nature et la poésie, si peu sensible aux spectacles des vicissitudes des peuples et aux tristes enseignements de l'histoire, qui n'ai ressenti, en visitant la dernière capitale des Maures d'Espagne, cette admiration et cette émotion qui saisirent Regnault et qui lui tracèrent jusqu'à la fin de sa vie le chemin de ses études, en même temps qu'elles déterminaient le genre de sujets auquel allaient s'appliquer ses merveilleuses facultés. On peut voir aux Beaux-Arts les nombreuses esquisses qu'il commença dans l'Alhambra, soit sur toile, soit à l'aquarelle, les laissant inachevées lorsqu'il avait saisi le nécessaire, sortes de notes à travers lesquelles il entrevoyait toute une série de scènes tragiques ou pleines des splendeurs de l'Orient.

Il passa dans cette demeure des fées le temps qu'il appelait le plus heureux de sa vie, ne se reposant du travail que par l'admiration, décalquant les azulejos les plus compliqués et les plus intéressants, poursuivant dans les retraites mystérieuses de ce palais désert les reflets de la lumière, les secrets de l'ombre que l'or transperce et illumine; décrivant dans des

lettres charmantes les enivrements au milieu desquels il vit heureux, mélancolique, tout entier à l'imagination et comme en dehors du réel. A peine est-il réveillé, le jour le ramène dans ces murs bâtis de pierres précieuses que le soleil fait briller comme un écrin ; et quand l'astre ami disparaît le soir, le rêveur y reste jusqu'à ce que la lune se lève; il essaye alors de partir pour revenir encore, comme s'il les apercevait pour la dernière fois. Quelquefois, lorsqu'il étudie les voûtes des plafonds, perdu dans ces coupoles dont les stalactites s'entre-croisent en mille sens divers, il éprouve comme une sorte de vertige en hauteur, et peu s'en faut qu'il ne se sente enlevé de terre. « Mahomet est mon prophète ! » s'écriait-il avec cette gaieté que donnent les grandes jouisances de l'art, et quand, du haut des terrasses qui dominent la ville, à travers les grands arbres qui couvrent de leur ombre les sources jaillissantes et les vieilles maisons de Grenade, il revoit en pensée ce qu'elle était au temps des califes, comme Gibbon, du haut du Capitole, à la vue des ruines du Forum romain, il jetterait presque l'anathème à ceux qui ont profané l'Alhambra et détruit cette civilisation qui a pu enfanter tant et de si prodigieux chefs-d'œuvre.

Le 31 octobre, il revint cependant à Madrid pour y revoir sa copie des *Lances,* qu'il trouva mauvaise. Mais la fortune l'y attendait; il allait goûter ses premières faveurs ; d'abord, il vendit sa *Salomé* 14,000 francs à un marchand, homme de prescience,

qui l'acheta sans l'avoir vue, et, comme un bien en précède souvent un autre, il était en même temps nommé commandeur de l'ordre de Charles III. Toutefois, l'Espagne lui semble suivre une triste route. Il en était arrivé, comme bien d'autres, à ce moment où les plus libéraux sentent quelquefois faiblir leur foi et comprennent la nécessité d'un maître. Peu s'en faut qu'au souvenir de Grenade il ne regrette que ce pays, le plus beau du monde, ne retourne pas à ses anciens maîtres, et que ce peuple aimable et bon n'ait pas accepté cette proposition de l'empereur du Maroc, qui, au lendemain de l'expulsion d'Isabelle, lui offrait, dans une lettre aussi noble que naïve, de revenir aux anciens jours, quand l'Espagne était si prospère, que ses champs ressemblaient à de vastes jardins, que ses académies attiraient à Cordoue les savants de l'Europe chrétienne. Ses prédécesseurs alors régnaient au nom de Mahomet. Pour ramener cette prospérité disparue, il eût accepté le sceptre, prétendant que les malheurs de la Péninsule dataient du jour où les armées du Christ avaient repoussé le Croissant sur les rivages de l'Afrique.

Regnault pensait depuis longtemps à cette terre si voisine de lui, sur laquelle l'ancien type arabe s'est encore conservé. Il espérait pénétrer dans ce palais de Fez, si on lui procurait les lettres de recommandation qu'il sollicitait instamment. Il attendait son domestique, qui devait arriver avec son chien, beau levrier que tout le monde connaissait à Rome, et qu'il

aimait de tout son cœur, et avec eux son tableau de *Salomé;* il comptait le finir sous les rayons d'un soleil plus éclatant. Revenu à Grenade, il fit connaissance avec des officiers anglais qui l'emmenèrent à Séville avec eux; mais cette vie trop plantureuse le fatigua promptement, et il partit pour Gibraltar. L'impatience le dévorait. Afin de tromper ses inquiétudes, il passa le détroit et s'en vint voir Tanger. Là, il apprend que le bâtiment qui portait tant d'objets si précieux pour lui, et des êtres qui lui étaient chers, a sombré en mer.

Cette nouvelle l'atteignit au cœur; il se peignait la fin de Lagraine, de cet homme dont il connaissait l'affection profonde et le dévouement sans bornes; il se disait qu'il avait péri pour sauver son tableau, que sans cette préoccupation il aurait eu le temps de sauter dans une barque et d'échapper peut-être à la mort. Brisé de chagrin, il revient à Gibraltar; sur le quai, il aperçoit tout d'abord un homme qui lui faisait de grands signes; c'était l'employé du télégraphe. Il précédait Lagraine et le lévrier. Cette rencontre le dédommagea de toutes ses angoisses; il faillit être renversé dans la mer par son chien, fou de la joie de revoir son maître. Le vaisseau sur lequel devait s'embarquer le fidèle serviteur avait fait naufrage, en effet; un retard heureux avait tout sauvé.

Libre dès lors de toute préoccupation, il retourne à Tanger avec son ami, M. Clairin, qu'il décide à l'y suivre, et ils louent tous deux, dans un quartier de la

ville voisin de celui des Juifs, une maison qui avait, par fortune, une porte donnant sur une impasse, de telle sorte que l'on pouvait entrer et sortir sans être vu, condition importante pour des peintres qui comptaient faire poser chez eux tous ceux qu'ils décideraient par des séductions bien sonnantes. Un musulman qui fréquente la maison d'un chrétien court mille vexations; quant aux femmes, leur faiblesse les expose à recevoir des coups de bâton, dont le nombre varie entre deux et trois cents. Les précautions n'étaient donc pas superflues, et ils avaient eu la main heureuse dans leurs recherches. Une fois maîtres de la maison, ils en arrangèrent la cour intérieure. le vieil atrium antique dont l'usage s'est conservé en Orient, de manière qu'elle pût leur servir d'atelier. Un toit de verre les défendit de la pluie sans leur retirer les mille ressources d'ombre et de lumière que le soleil leur apportait. C'était l'hôte ami qui avait toujours droit d'entrée dans la maison et qu'ils chargeaient du soin de faire valoir les ornements empruntés à l'Alhambra, dont, sans crainte d'une inutile fatigue, ils avaient embelli les murs et les colonnes de leur patio. Tout meuble qui rappelait l'Europe fut chassé du sanctuaire; on y vécut sur des tapis; on relégua dans des pièces cachées les ustensiles du ménage et les engins de peinture; toute une petite smala de domestiques fut attachée à la maison. Le palefrenier était une espèce de Triboulet aux jambes gonflées par l'éléphantiasis, qui n'en était pas moins

le premier cavalier de Tanger; il s'appelait Ali-Pata. Aïscha, bonne petite Moresque, faisait le ménage; c'était elle qui était chargée du soin difficile et dangereux d'introduire les amies qui se décideraient à laisser faire leur portrait. Que de journées charmantes s'écoulèrent ainsi! C'est là que fut terminé la *Salomé,* à laquelle il eût voulu donner un autre nom. Il sentait bien que celui qu'il avait choisi, sans y tenir, prêterait aux envieux mille bonnes raisons de dénigrer son œuvre. Quoi! c'est là Salomé, la fille adoptive d'un roi! Quelle inintelligence du sujet! quel dédain des plus vulgaires convenances de la raison et de l'histoire! Tout, dira-t-on, pour une draperie jaune, pétard prétentieux qui ne trompe personne. Il eût voulu qu'on lui fournît un nom impossible à prononcer et qui n'éveillât aucun souvenir. Alors, pourquoi ce bassin et cette arme prête à se teindre de sang? Il prêtait d'avance à ses détracteurs tout l'esprit qu'ils allaient dépenser contre lui. Mais il ne s'inquiéta pas autrement. Le tableau partit par le bateau de Marseille, et un nouveau voyage en Espagne fut décidé. Des renseignements nécessaires à la composition de son dernier envoi, qu'il voulait faire très-important et digne du musée dans lequel il espérait qu'on lui donnerait une place, le forçaient encore une fois à quitter une ville où il se trouvait si bien. La pauvre Aïscha fut renvoyée avec mille précautions à Tétouan, et les amis ne quittèrent la ville qu'après s'être assurés, en lui disant un dernier adieu sur la

route, où ils eurent l'air de passer par hasard, qu'elle était hors de danger. Il y allait pour elle de la vie, si l'on eût su qu'elle avait habité sous le même toit que des giaours. — Après avoir traversé Séville, où Murillo lui apparut sous un jour tout nouveau, et qu'il déclara presque aussi grand que son grand Velasquez; Grenade, d'où le mauvais temps le chasse, il franchit la Sierra-Névada et arriva à Guadix. Ce pays lui arracha de nouveaux cris d'admiration. Nous retrouvons la trace de ses enthousiasmes dans des dessins exposés avec ses autres peintures, dessins exécutés avec cette sûreté de main qu'il avait eue si jeune, cette précision de peintre d'histoire et cet instinct du grand que n'étouffaient pas en lui d'autres amours.

Il espérait peindre au milieu de ces montagnes grandioses deux paysages pour le Salon; mais, soit que le pays lui parût en effet trop beau pour qu'on en pût donner une idée juste avec le pinceau, soit plutôt que son tableau le préoccupât trop pour qu'il eût la liberté de se livrer à d'autres travaux, il repartit tout à coup pour Tanger. — Rien ne le distrait plus de son idée fixe, il sait le succès de sa *Salomé* à Paris; mais Paris n'en devient pas plus aimable, et il n'a pas le vain désir de jouir de sa gloire.

Si quelque voyageur de France passe un jour sur cette longue route poudreuse qui conduit de Tanger à Tétouan, il verra sur un de ses côtés une maison dont les murailles neuves et l'aspect inachevé lui sembleront la ruine de quelque projet resté sans suite;

son cœur se serrera s'il apprend que là vécut un instant ce jeune homme promis à de si brillantes destinées et qui fit aimer la France partout où l'on sut qu'il était un de ses enfants. Regnault avait acheté en arrivant un terrain assez grand pour y faire construire un vaste atelier. Il y aurait joint plus tard une petite maison d'agrément avec jardin et basse-cour, car il comptait passer en Afrique tous les hivers. Paris révolutionnaire lui déplaisait de plus en plus, et il se sentait rassuré à Tanger par la sainte et respectueuse influence du bâton sur des populations qui voyaient en lui le symbole de l'autorité. En Afrique, l'autorité, c'est la loi. Il y a du bon dans ce système; on y revient en France, à quelque parti qu'on appartienne. Le malheur est que trop de gens croient avoir le droit de s'ériger en législateurs. Il est vrai qu'à Tanger il n'y a pas de poëte pour dire à la canaille qu'elle est sainte, et elle n'a pas, de son côté, le souci de se ruer à l'immortalité.

Des fenêtres de la maison, on avait sur la mer une vue admirable; des caravanes descendaient à chaque instant à la ville pour aller au marché. C'était le bon endroit : on y trouvait à faire mille tableaux, dont les éléments se rassemblaient à plaisir sous le crayon. Ce n'était pas toutefois le moment de se distraire par tant et de si commodes séductions. Le temps passait. On ne peint pas en quelques semaines une toile de sept mètres de haut sur cinq de longueur, et le sujet qu'avait décidément choisi notre jeune peintre n'est

pas de ceux dont on improvise les détails au bout de la brosse. Il voulait peindre le caractère de la domination arabe en Espagne. Devant le calife, sorti des profondeurs du « généralife », idole que le peuple ne contemple qu'aux jours solennels, se déroulerait une vaste scène où se peindraient à la fois l'indifférence mahométane pour la vie, la cruauté, le mépris des chrétiens, le despotisme et toutes les splendeurs de la civilisation la plus raffinée. Aux pieds du maître, un général dépose la tête d'un ennemi. Il est aussi pâle qu'elle, car il peut craindre que sa victoire ne lui coûte la vie. Le soupçon et la jalousie est toute la politique de ce sombre tyran, qui n'en connaît pas d'autre. A droite et à gauche, des femmes nues, captives promises aux grilles du sérail; des soldats, des prisonniers; partout la richesse; tout doit être or, étoffes splendides, chairs éclatantes. C'est l'apothéose du fatalisme. — Il nous semble que ce canevas n'est pas d'un homme qui craint les sujets où la pensée gêne la main et entrave les explosions de ce sensualisme que le talent a rendu tant de fois légitime dans les arts. Les malcontents auraient pu en devenir plus indulgents, et si le tableau ne fut pas fait, il est juste de tenir compte de l'idée à celui qu'elle préoccupait si fortement. On peut entrevoir quelque chose de cette composition à travers celle que le livret appelle la sortie du pacha, esquisse absolument incomplète, mais qui est néanmoins un prodige de lumière, d'audacieuse franchise et d'harmonie.

Comment abandonna-t-il un moment un projet qu'il caressait depuis si longtemps pour exécuter le tableau du *Jugement sous les califes de Grenade?* Recula-t-il devant l'immensité de sa tâche, ou se réservait-il le bénéfice du temps et des longues études? Quoi qu'il en soit, sa dernière œuvre partit pour être exposée avec les travaux des pensionnaires. Il espérait bien que cette fois on ne lui reprocherait pas de n'être qu'un décorateur, quoiqu'il se trouve très-honoré de l'épithète, la peinture n'ayant pas, après tout, été inventée pour autre chose que la décoration. De toutes ses œuvres, c'est au contraire celle sur laquelle l'envie s'acharna le plus pour lui refuser, avec une insistance inattentive ou sournoisement malveillante, ce don de la pensée qui l'eût fait alors trop grand. Il nous semble cependant que, si l'on veut bien prendre son parti de la vérité absolue des détails, à laquelle Regnault aimait à ne pas se soustraire, accepter que la lumière éclaire avec la même indifférence le sang, les larmes et la joie, contraste que les poëtes aiment à relever, et dont le peintre a bien le droit de profiter à son tour, il nous semble, dis-je, que la partie essentielle de l'expression a été justement, scrupuleusement méditée et rendue avec bonheur, depuis le bourreau essuyant sans émotion à la manche de sa tunique le couteau qui lui servira demain peut-être comme il lui a servi hier, jusqu'à cette tête du supplicié que la vie n'a pas encore abandonnée et dont l'œil, dilaté par la mort, porte dans le

vide son regard épouvanté. A quoi bon essayer d'éclairer ceux qui ne savent pas ou qui ne veulent pas voir? Au reste, le tableau n'eut pas le temps d'être très-discuté; il parut un instant à l'École des Beaux-Arts, puis fut envoyé en Angleterre à l'Exposition. Il est depuis huit jours soumis en plein au scalpel des uns et aux dithyrambes des autres. Quand donc saurons-nous jouir des choses de l'art sans chercher maladroitement à nous gâter nous-mêmes le plaisir qu'elles sont faites pour nous donner? Quand saurons-nous accepter les œuvres comme elles naissent dans l'imagination de l'artiste? Quelle singulière et ridicule prétention que de vouloir substituer son sens particulier des choses à celui de l'homme qui est capable quelquefois de faire un chef-d'œuvre avec elles! — Regnault n'était peut-être pas un coloriste de tableau d'histoire; il ne subordonnait pas l'ensemble de ses harmonies au caractère de la scène qu'il représentait; il n'eût pas assombri le ciel, amassé les ténèbres autour d'un criminel; il ne dessinait pas non plus par le ton, comme aimait à le faire Delacroix, qui, respectueux à sa façon de la tradition, chargeait la couleur d'indiquer le mouvement de ses personnages, de séparer les groupes, sans essayer de lutter contre son impuissance native et étendre son effort jusqu'à la ligne extérieure. Il était vrai avant tout; comme l'objet se présentait à son œil, il le transcrivait sur sa toile, saisissant leurs rapports communs avec une merveilleuse habileté; ce n'est pas là

un mérite vulgaire. Il n'est quelquefois pas nécessaire d'en avoir d'autre pour se placer au premier rang.

Regnault, du reste, avait pris son parti d'être critiqué; il suivait tranquillement sa voie, travaillant d'après son sentiment et les observations qu'une étude constante fixait dans sa mémoire, et moins préoccupé de l'originalité à tout prix que du désir de faire bien et de rester sincère vis-à-vis de lui-même.

Tout à coup la guerre éclate : le bruit de cette grande nouvelle arrive promptement jusqu'à Tanger; puis les désastres se succèdent. Comment rester à peindre avec indifférence, quand la patrie est en danger et qu'on a la jeunesse et toutes les nobles passions d'une âme bien faite? Regnault n'hésite pas : quoique son titre de lauréat l'exempte de tout service militaire, il part pour se faire le soldat d'une cause si chère. Hélas! celui qui, tant de fois, avait cru lire dans l'avenir que sa vie serait courte, allait avec confiance braver le hasard. « Tout le monde ne meurt pas, disait-il, au feu de la bataille; on en revient, j'en reviendrai. » Des pensées si hautes, de si nobles ambitions remplissaient son âme qu'il lui semblait que Dieu lui laisserait le temps de vivre. Déjà deux fois il avait vaincu son destin : la première à Rome, où il faillit se briser la tête dans une chute de cheval, puis à Madrid, où il s'empoisonna en coupant son pain avec son couteau à palette. Mais la mort le guettait, elle ne lui avait pas fait grâce.

Arrivé à Paris le 10 septembre, il s'engagea d'abord dans un corps de francs-tireurs; un peu dégoûté de la compagnie assez mêlée qu'il y rencontra, il entra un mois après dans les compagnies de marche de la garde nationale. Durant ce long siége, si plein d'angoisses et aussi d'ennuis, il fit bravement son devoir, ne s'interrompant que pour jeter sur le papier ces trois magnifiques esquisses de tapisserie qui ont dans leur somptuosité comme un reflet de sang. N'ayant plus qu'une tiède ardeur au travail, il regardait avec désespoir mourir la patrie qu'il adorait. Une balle prussienne l'atteignit au front dans cette sanglante mêlée de Buzenval, le 19 janvier 1871, au moment où, la retraite étant sonnée, il rejoignait ses camarades, au tournant d'un mur, déjà presque en sûreté, la dernière et une des plus nobles victimes de cette guerre à jamais maudite.

Il mourut seul; ses camarades croyaient qu'il les avait suivis. On ne sut que le lendemain qu'il n'était pas rentré dans Paris, et son corps ne fut retrouvé que le 25 au milieu d'autres cadavres.

Il y a plus d'un an que le drame de cette jeune vie finissait au milieu des larmes de tous, et aujourd'hui sa mémoire est entourée d'une auréole dont les années n'affaibliront pas l'éclat. Son nom est inscrit dans la liste de nos gloires à côté de celui de Géricault; la religion de la patrie en a fait un de ses plus saints martyrs.

GÉROME

(1876)

Le Salon de 1847 a dû laisser quelques traces dans la mémoire de ceux que l'âge condamne à se souvenir. Mais combien sont-ils aujourd'hui qui se souviennent du Salon de 1847? Il y a de cela trente années, ou peu s'en faut. *Grande ævi spatium!* Depuis, bien des illustres d'alors sont descendus dans la tombe ou dans l'oubli. En 1847, Delacroix avait exposé une de ses meilleures œuvres : *les Naufragés dans la barque;* mais Couture éclipsa tout : il fit paraître l'*Orgie romaine*. Ce fut un coup d'éclat; il sembla alors un coup de maître. Les journaux célébrèrent sans désaccord le nom du nouveau Messie; les ateliers envoyaient des députations stationner aux pieds du chef-d'œuvre, et le public, subjugué par cet art brillant qui ne choquait pas, lui, ses vieilles habitudes et son paisible tempérament, ce public nombreux et incertain des premiers jours faisait écho aux fanfares des enthousiastes. En ce temps-là, un homme régnait dans la critique. Sa plume incomparablement

habile était un sceptre, sceptre redouté, dont chacun enviait les caresses et sollicitait les coups; on ne craignait que son oubli. Heureusement Th. Gautier était bon, et il exerçait son pouvoir avec bénignité. De l'atelier de l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* à celui du peintre du *Massacre de Scio*, il promenait ses pas, sans trouble d'examen, sans parti et presque sans préférence. Coloristes et dessinateurs paraissaient égaux devant lui; même contre l'Institut, il n'avait pas de préjugés. Chose rare! car en 1847 on entendait encore petiller dans le lointain les derniers bruits de la grande bataille des romantiques et des classiques, au milieu de laquelle, séide de l'auteur d'*Hernani*, Th. Gautier avait combattu avec acharnement. Depuis, soit lassitude, soit mollesse de conviction ou bénéfice d'âge, il s'inclinait plus volontiers devant tous les partis. Chef des choristes en présence de M. Ingres, il ne démontait pas sa lyre lorsque paraissait un tableau de son rival détesté, et les clameurs des deux camps ennemis ne servaient qu'à chauffer son lyrisme éclectique. Toutefois, ce doux aristarque gardait par moments certaines préférences : s'il saluait de loin et à larges bras les soleils couchants, plus volontiers il courait pour voir lever les aurores. Astronome, il se fût voué à la recherche des étoiles; sa joie n'était jamais si grande que lorsque, dans cet amas de toiles sous lequel chaque année on cachait au Louvre les chefs-d'œuvre des maîtres, il parvenait à découvrir quelque innomé, victime injustement

hissée par l'administration dans les hauteurs de la frise. Plus obscure était la place, plus éclatante s'affichait la protection du patron, plus ardente la poussée contre l'ignorance ou la malveillance des juges. Or, peu de temps après l'ouverture de l'Exposition, lorsque chaque jour et chaque journal grandissaient le succès de Couture, on lisait dans un des feuilletons de la *Presse,* sous la signature de Gautier : « Il faut marquer de blanc cette année heureuse. Un peintre nous est né, il s'appelle Gérôme. Aujourd'hui je vous dis son nom, et je vous prédis que demain il sera célèbre. » Et de sa meilleure plume, et comme il savait le faire, il copiait le *Combat de coqs.* A l'aide de ses mauvais yeux, à vingt mètres au-dessus du regard du chercheur, il l'avait découvert.

Il ne s'était pas trompé sur la valeur de l'œuvre, ni sur celle de l'artiste.

Chacun se rappelle cette idylle charmante. Le chef des néo-grecs, ignorant du titre onéreux dont on allait bientôt le décorer, s'y révélait du premier effort avec sa naïveté étrange et son habileté de main déjà consommée. Rien de plus simple que cette composition. Une jeune fille et son compagnon animent au combat deux coqs. C'est un match anglais sous le soleil de Sicile. Au loin, la mer bleue, et pour tout décor et comme moralité du sujet, un tombeau. Le jeune peintre avait-il prétendu, à la façon du Poussin, nous montrer la vanité de toute gloire, ou simplement faire, à côté de l'antique, une étude de nu? Le

jury trouva-t-il la leçon prétentieuse ou mal dessinée? Il ne révéla pas le secret de son dédain. Les premiers levers de la gloire sont, du reste, communément enveloppés de brouillards; toujours est-il que les coqs, emportant avec eux le nom de leur auteur, étaient allés se perdre, à cette place maudite qu'une vieille consigne bien connue semblait assigner pour punition sans appel à ceux qui trop ouvertement trahissaient leur faiblesse, souvent moins coupable qu'un essai d'indépendance ou une velléité d'originalité. Quand une main puissante ne vous tirait pas de cette ombre, on y restait enfoui jusqu'à la fin. Combien, faute de secours, n'en descendirent jamais, qui succombèrent au découragement et acceptèrent leur défaite à la veille peut-être d'une victoire méritée! Le premier sourire de la chance à ce jeune homme digne de sa fortune future, ce fut donc l'article de Gautier. On savait que le maître critique n'abandonnait jamais ceux que, disait-il, il avait inventés.

Au lendemain de ce feuilleton à sensation, journalistes et curieux coururent voir le *Combat de coqs.* Soudain les yeux s'ouvrirent, l'inconnu devenait célèbre en un seul jour, et la prophétie était accomplie. Gérôme avait à peine vingt-trois ans. Gautier, en bon stratégiste, révéla cette jeunesse. Il savait bien qu'elle doublerait le succès de son protégé.

I

Qu'était-ce donc que ce débutant dont l'entrée en scène était accueillie par un tel applaudissement, et si facilement consenti ? D'où venait-il ? — Léon Gérôme était né à Vesoul, première chance. Malheur aux natifs de Paris, la ville marâtre qui abandonne, qui ne connaît même pas ses enfants. A Vesoul encore il commença ses études, mélange à dose inégale de latin, de grec et de dessin. En dessin, il remportait tous les prix. A Paris qui s'en fut occupé? A Vesoul, chacun parlait de l'enfant prodige. Son père était orfévre; même en province, c'est un état qui touche à l'art. De là, sans doute, une bonne volonté plus facile pour les inclinations aventureuses de l'artiste en herbe, bonne volonté qui n'était pas sans mérite : il y a quarante ans, les peintres vendaient mal leurs tableaux, quand ils les vendaient, et la vocation de l'art intimidait, non sans raison, la prudence des parents. Disons-le à la louange du père de Gérôme, il donna le premier des arrhes à l'inconnu. Dans un voyage à Paris, il osa acheter lui-même une boîte de couleurs et l'apporta bravement en récompense au premier élève de la classe de dessin du collége de Vesoul ! c'était mettre le feu aux poudres. Gérôme entreprit immédiatement une copie d'un tableau de Decamps, égaré dans ces parages lointains. Cette copie fit événement. Le hasard se mit de la

partie : il avait amené dans la petite cité un ancien ami de Paul Delaroche; on lui montra comme à un juge les essais du néophyte; il en fut satisfait, précipita lui-même les dernières résolutions, et Léon fut envoyé à Paris avec deux choses dans son bissac : une lettre de recommandation pour l'auteur de *Charles Ier* et douze cents francs; de quoi vivre un an et acheter du talent : c'était peu et c'était beaucoup; dans ce temps-là on se tirait très-bien d'affaire avec ce peu, on citait même, dans les ateliers de la capitale, des riches qui n'avaient pas un si beau revenu.

L'atelier de Paul Delaroche tenait alors le premier rang parmi les écoles d'enseignement. L'État n'en patronnait aucune. Le maître, dans tout l'éclat de sa renommée, exerçait sur ses élèves une autorité qu'il ne laissait pas discuter. Gérôme réfléchissait déjà; il accepta le joug sans hésitation. Du reste, entre lui et son maître plus d'une affinité et, à la distance d'âge, une certaine conformité de caractère établirent vite la sympathie. Delaroche distingua ce jeune homme à la figure intelligente et résolue, travailleur infatigable et praticien promptement habile. Il y avait quelque mérite à se faire remarquer dans ce nombreux bataillon où brillaient déjà, au delà des murs de l'atelier, Damery, Picou, Jalabert et Hamon. Gérôme devint en peu de temps une sorte de chef dont ses camarades reconnaissaient les qualités originales et subissaient l'influence; il vécut trois ans dans ce milieu. Mais, hélas! l'atelier ne reste pas tou-

jours le sanctuaire paisible de l'étude. Le calme est quelquefois antipathique à l'âge de l'imagination, et ces soixante jeune gens n'en manquaient pas. Tous ne l'employaient pas de la même manière. On travaillait bien; pendant quelques heures c'était un dérivatif, mais il y avait les instants des repos, instants dangereux, pendant lesquels la fougue contenue s'échappait. Puis certaines traditions se perdent difficilement; celle des *charges* était encore fort en honneur, elle fournissait matière à de bonnes plaisanteries. Les inventeurs y trouvaient un plaisir extrême, beaucoup plus que l'étranger de passage dans la rue Mazarine ou sur le quai Conti; de là, des conflits. Le bruit en arrivait souvent jusqu'à l'oreille du maître; il se fâchait. On semblait se soumettre, on promettait d'être plus sage, et l'on recommençait le lendemain. Que ceux qui furent sans péché jettent à ces indociles la première pierre. Malheureusement un triste événement survint qui changea en un drame retentissant ces comédies déjà fatigantes pour Delaroche, qui, indigné, désolé de la mort d'un *nouveau*, victime peut-être des épreuves souvent dures de l'admission, ferma son atelier et renvoya indistinctement les innocents et les coupables. Pendant ce temps-là, Gérôme était à Vesoul; lorsqu'il revint, le maître lui dit : « Je ne veux plus d'élèves, tu entreras chez Drolling, tu t'y prépareras au concours de Rome. — Je n'entrerai pas chez Drolling, répondit résolûment le jeune homme. Je n'accepte pas deux maîtres.

Vous allez à Rome, j'irai avec vous, si vous le permettez; derrière vous, si vous me repoussez; avec douze cents francs on peut vivre là-bas, puisque cela suffit pour vivre à Paris. » Comment se fâcher de cette résistance et de cette confiance? Le maître et l'élève partirent ensemble.

Ce premier séjour dura un an : temps heureux et bien employé. Gérôme déjà s'interrogeait, il connaissait ses côtés faibles; il savait qu'il ne savait pas grand'chose. Il se le répétait chaque jour, et à vingt ans il en était déjà humilié.

Figures, paysages, architecture, il aborda tout de front. Sa santé chancelante profita de cette ardeur généreuse, et sa volonté elle-même prit des forces inconnues jusque-là.

Par un beau jour, il peignait au Forum cette vue incomparable qui, des marches du Capitole en passant sur les ruines du temple d'Adrien et le Colisée, s'étend jusqu'aux monts Albains. Les fouilles nouvelles en ont gâté les premiers plans et arraché les belles verdures. Il y a trente ans, Claude Lorrain eût encore reconnu son chef-d'œuvre. Tout artiste y venait faire sa première station d'enthousiasme. L'étude avançait rapide, facile. Quand elle fut achevée, on pouvait s'en montrer content. Gérôme trouva qu'il l'était trop. « Ce qui se fait si vite ne doit rien valoir », et, en se disant ces mots sévères, du revers du couteau, il emportait le travail de la journée, travail non sans fruit, puisque du même coup le jeune homme avait

appris à voir sans complaisance et à vouloir sans hésitation. Le membre de l'Institut a quelquefois raconté cette petite anecdote à ses élèves. Elle est d'un bon enseignement, et elle explique d'avance l'artiste et certaines faces de son talent.

Cependant le père de Gérôme avait une forme précise d'ambition pour son fils. A un certain âge, on se contente mal des espérances et des promesses; il voulait, après quatre ans d'efforts, des résultats. Le prix de Rome le tentait pour deux. Il fallait obéir, et comme le nom d'un maître était nécessaire si l'on se présentait au concours, le nouveau compétiteur vint se présenter chez Gleyre. Malgré qu'il eût retrouvé là bon nombre de ses anciens camarades, il ne put se résigner à rester avec eux plus de trois mois. La science de l'auteur du *Soir de la vie* lui parut-elle insuffisante? question délicate sur laquelle Gérôme a toujours gardé un silence respectueux. Cependant le futur peintre du *Combat de coqs,* à vingt et un ans, connaissait assez son métier pour se passer des conseils et des exemples du peintre du *Départ des apôtres,* et peut-être s'en était-il aperçu. Il revint trouver Paul Delaroche. Ce nouveau rapprochement dura un an, pendant lequel l'aide ébaucha pour le maître le *Passage des Alpes par Charlemagne,* aujourd'hui dans le musée de Versailles.

Mais la famille ne lâchait pas prise : Rome, répétait-on de Vesoul, Rome avant tout! Gérôme se présenta au concours. Reçu l'un des premiers à l'esquisse, il

échoua dans l'exécution de la figure. Il comprenait déjà la nature à sa manière, manière originale, mais un peu sèche et sans éclat ; son étude ne pouvait supporter la comparaison avec celles de concurrents qui s'appelaient Benouville, Cabanel, Lenepveu, rompus au vieux métier de logiste et connaissant tous les secrets de la grammaire d'école que Paul Delaroche dédaignait et dont il ne se souciait guère d'enseigner les roueries. Gérôme ne perdit pas courage. Pour se préparer à de nouvelles luttes, il entreprit de s'essayer à l'exécution de deux figures nues de grandeur naturelle. — Ce fut là l'origine du *Combat de coqs.* — Gérôme s'était mis au travail sans autre désir que celui d'étudier, et sans songer à un autre but. Il voulait apprendre, et pour mieux y réussir, il regardait avec une naïveté scrupuleuse le modèle qu'il avait choisi. Son œuvre naissante lui paraissait médiocre ; il s'en consolait toutefois. « J'essaye de peindre en honnête homme, disait-il à son maître, mais je sens bien que je ne suis pas encore assez habile pour le prouver. Tout cela est plat, maigre, incolore. » Delaroche trouvait la critique fondée ; il le louait de sa modestie et de sa clairvoyance, mais les qualités de style, l'originalité, l'élégance de l'exécution, le rendaient plus indulgent. « Tu as raison, lui dit-il, tu feras mieux une autre fois ; en attendant, expose ton tableau. » Grand étonnement de Gérôme. Nous avons dit comment le succès de l'élève justifia la confiance et la hardiesse du professeur.

A la suite de l'Exposition de 1847, le jury, averti, fit l'effort de décerner à Gérôme une troisième médaille. Cela ne sonnait pas si haut que le prix de Rome; mais à Vesoul on s'en contenta sans doute, et il ne fut plus question de concourir. D'ailleurs, l'auteur du *Combat de coqs* était désormais bien en vue et sûr de l'attention publique; son séjour en Italie ne rapportait pas toujours autant aux lauréats ; il s'agissait seulement de ne pas déchoir.

Cependant le plus difficile était fait. Sans trop d'hésitation, Gérôme avait trouvé sa manière et son procédé. Il n'en devait plus changer. A vingt-cinq ans de distance, on reconnaît sur le tableau du *Frédéric mélomane* la même main qui allait exécuter l'*Anacréon*.

Dans l'atelier de Delaroche on étudiait beaucoup l'antiquité, surtout l'antiquité grecque : Phidias était en grand honneur, et les vases étrusques une source inépuisable d'inspirations et d'imitations. On ne méprisait pas l'étude de la nature, mais on la voyait le plus souvent à travers les souvenirs du siècle de Périclès; on regardait le modèle, mais moins pour rendre l'éclat et la couleur de la vie que pour retrouver sur lui la forme ennoblie des héros d'Athènes ou d'Égine. L'enseignement d'Ingres était plus large : le génie de Raphaël lui servait de sauvegarde contre les entraînements de l'archéologie; il lui devait une vue saine de la beauté vraie, et sous la protection de ce maître à nul autre pareil, il avait uni, alliance pleine d'ori

ginalité, la simplicité de l'art antique et son incomparable dignité avec la sincérité et l'accent du naturalisme moderne. Aussi exigeait-il de ses élèves une obéissance absolue de copiste devant un membre même appauvri, même déformé. Jusque dans sa couleur en apparence systématique, on retrouvait le témoignage de son amour pour la vérité. Paul Delaroche s'était bien efforcé d'atteindre, à sa manière, cet idéal dangereux : dans l'*Hémicycle* il avait, sans fausse honte, montré sa déférence pour le peintre d'*Homère déifié*. Mais soit doute, soit respect, il laissait à ses élèves plus de liberté qu'il ne s'en permettait lui-même. Gérôme, à son insu peut-être, poussait jusqu'au système la simplification du modelé ; de là, un certain vide dans l'exécution du morceau qui avait paru déjà choquante à quelques-uns dans le *Combat de coqs*. Delaroche le laissa-t-il sans avertissements? compta-t-il sur cette clairvoyance que donne l'expérience et que les conseils retardent quelquefois? L'*Anacréon,* qui parut en 1848, prouva du moins que Gérôme ne reconnaissait pas ses torts ; il n'avait que vingt-quatre ans, mais l'âge de la timidité était déjà passé pour lui.

Les admirateurs de la veille étaient un peu inquiets : ils auraient dû se rassurer plus vite ; ces péchés d'exagération, ces fautes de mesure par haine de la banalité, il n'est pas donné à tout le monde de les commettre, et non pas par son étrangeté seule, l'*Anacréon* se détachait encore des toiles ses voisines. Sans doute

le torse et les jambes de la *Joueuse de flûte* étaient trop sommairement modelés dans le précinct d'un contour trop rigide; sans doute le poëte, avec son énorme lyre, formait sur le ciel une silhouette un peu étrange, et le petit dieu Bacchus titubait plutôt par la faute de son portraitiste que par l'effet de son intempérance. Mais quel charme renouvelé de Luini dans la figure de l'Amour et jusque dans les moindres détails! quelle recherche ingénieuse et quelle originalité de praticien! Le regard se promenait, amusé au milieu de ce paysage antique, non pas vu dans les gravures du Poussin, mais sorti du grand jardin de la franche nature, avec ses rochers grisâtres maculés de lichen, son gazon rasé par le vent aigu de la mer, et ses arbres aux branches frêles agitant sous le souffle de la brise leurs feuilles finement découpées, que colorait l'or pâli du soleil en fuite. On eût dit, avec plus de style et moins de servitude dans l'analyse, une de ces études bizarres mais fidèles du pauvre Delaberge.

Cela ne suffisait pas à désarmer certaines jalousies, et des reproches mérités avaient certes droit de parole; mais quoi! le peintre avait-il beaucoup plus de vingt ans? La jeunesse enthousiaste applaudissait son représentant, et au lendemain de l'*Anacréon*, l'école néo-grecque, en pleine éclosion, se groupait autour de son chef. Ce quasi-échec valait donc peut-être mieux pour Gérôme qu'un succès moins contesté, et cette originalité, qu'on qualifiait d'agressive et de prétentieuse, plus qu'une soumission innocente et banale.

II

Les lendemains de victoire sont souvent pleins de dangers : les ennemis ne guettent pas seuls les fautes possibles du vainqueur; ses amis eux-mêmes deviennent quelquefois plus exigeants. Gérôme allait pendant quelque temps faire l'expérience de l'instabilité du succès : l'artiste semblait cependant n'avoir plus qu'à marcher sans crainte dans la voie qu'il s'était tracée, et où d'autres le suivaient déjà. Les yeux du public étaient fixés sur cet étroit jardin de la rue de Fleurus ou, à l'ombre des lilas et des rosiers, la petite colonie avait apporté ses pénates et dressé ses tentes autour de celui qu'elle s'était donné pour chef, et l'on attendait. La révolution de 1848 éclata. Révolution dès l'abord pacifique et comme consentie, qui laissa au nouveau gouvernement une sorte de confiance dans l'avenir. Il osa appeler les artistes à leur rendez-vous annuel. Gérôme, bien entouré de ses amis, trop bien entouré peut-être, y revint exposant *Bacchus et l'Amour ivres,* tandis que Picou et Hamon, dans toute la fleur de la jeunesse et de l'imagination, se présentaient pour la première fois dans l'arène, le premier avec la *Naissance de Pindare*, un petit chef-d'œuvre de grâce antique, qui semblait promettre un successeur à Prudhon, et le second avec son tableau de la *Comédie humaine*, amusante énigme que le public s'ingéniait à deviner, tandis que les artistes,

moins préoccupés du sens de la charade, en louaient sans conteste la fine et vaporeuse couleur, la disposition originale, le dessin élégant, malgré ce qu'on y pouvait trouver de sommaire et d'indécis.

Les dieux gardaient sans doute rancune au peintre qui s'obstinait à les représenter dans leurs mauvais moments ; un silence significatif se fit autour de l'œuvre de Gérôme, et tout le succès s'en alla cette fois à ces deux nouveaux venus qui présentaient au regard des divinités plus aimables et surtout plus décentes, et avec un art moins rigide au service d'une imagination plus souple et plus poétique.

Certaines déceptions éclairent, d'autres irritent et trop souvent insinuent de mauvais conseils. L'année suivante, Gérôme exposait une scène antique, sous ce titre : *Intérieur grec*. Il n'était pas difficile de voir dans quelle sorte d'intérieur le peintre introduisait le spectateur. Il vaudrait mieux passer sans la décrire et sans en réveiller le souvenir devant cette composition malheureuse et blâmable ; ni par la grâce du pinceau, ni par la force de l'exécution, elle n'expliquait et ne rachetait le bruit et le scandale qu'elle provoqua. Cependant on pouvait voir, à la recherche patiente du décor et des accessoires, au soin minutieux du rendu, que l'artiste s'était efforcé de faire son morceau de maîtrise. Il n'y réussit pas. Pour se faire pardonner une faute de goût, il lui manquait cette exécution brillante et facile qui prête de la légèreté à une erreur, lui donne un air irréfléchi et la rend irresponsable,

comme un caprice passager. Malheureusement la composition avait été longuement réfléchie et trop consciencieusement fixée sur la toile. Sans doute, l'auteur n'était pas le premier qui se permettait de se montrer aussi naïvement érotique. Il pouvait, à son âge surtout, invoquer plus d'un exemple et citer des noms restés respectables malgré d'impardonnables audaces. Mais il y a en art, comme en littérature, des frontières qu'il est bon de reconnaître d'avance et qu'il est dangereux de dépasser. Ce qui est toléré à la Farnésine devient inacceptable dans une exposition publique. Ceci est une question de tact, autant que de temps et de lieux. Le public aujourd'hui ne vaut peut-être pas mieux que celui du seizième siècle, à tout le moins veut-il qu'on respecte certaines convenances. On fit à Gérôme un procès de tendances : cela était injuste peut-être, mais l'artiste eut le tort de ne s'en pas inquiéter.

Trois années passèrent jusqu'à la grande Exposition universelle de 1857 ; Gérôme y voulait paraître avec une œuvre importante qui fixât définitivement l'attention des juges dans cet immense caravansérail où l'art européen, on l'espérait du moins, allait se donner rendez-vous. A trente ans, on a de ces confiances et de ces ambitions que l'expérience vous aide à perdre et que l'âge vous enseigne à ne pas regretter. Il se dit : « Je ferai quelque chose de grand, et par la dimension et par le choix du sujet. Je peindrai ce moment heureux de l'histoire du monde où

la paix un instant consola les hommes. » Ajouta-t-il : « et où le Christ vint au monde »? A tout le moins, il le laissa dire pour lui au grand Bossuet. La toile devait avoir dix mètres de long sur une hauteur presque égale. Mais pour se préparer à cette immense entreprise, il résolut de courir le monde, et de chercher sur les grandes routes cet imprévu secourable qui vient si rarement frapper à la porte des rêveurs, et qu'un peu d'activité vous fait rencontrer plus souvent, comme la rime, au coin des grandes routes et des grands bois. En compagnie d'un ami, il partit pour Moscou. Pourquoi Moscou, et quel rapport pouvait-il y avoir entre les poëtes et les généraux de César Auguste et les Sarmates modernes du czar? En regardant le grand tableau de l'*Apothéose d'Auguste,* on trouve dans les groupes qui se pressent sur le pavé de l'atrium impérial la raison de ce choix. Le peintre espérait revoir sur le visage des descendants d'Arminius et d'Attila quelques-uns des traits de leurs pères, rencontre trop fortuite à Paris, et il s'en allait bravement, album en main, à travers les steppes. La guerre l'y arrêta. En ces temps, qui semblent si éloignés de nous et que de nouvelles mœurs rendent plus dignes de l'histoire, le feu des batailles ne fermait pas le cœur à la générosité, et la nation russe passait en France pour aimer l'honneur chevaleresque et comprendre les devoirs qu'il impose même à des ennemis.

On ne pouvait songer à aller à Moscou, cependant;

mais, à travers l'Ukraine, et même à travers l'armée de l'empereur Nicolas, il n'était pas impossible de gagner Constantinople. Les amis suivirent la route du Danube. Un jour que le bateau s'était arrêté pour une relâche sur les bords du fleuve, ils descendirent à terre; le hasard les amena près d'un groupe que le brouillard du matin dissimulait, il se trouva que c'était un corps de musiciens en train de répéter une marche de combat. Gérôme s'approcha, regarda à son aise, prit ses croquis et ses notes, et les Cosaques le laissèrent faire. Depuis, on est devenu plus prudent ailleurs, et du peintre trop audacieux, un autre ennemi en eût fait peut-être un otage, plus vraisemblablement un espion et une victime. Et voilà comment, parti pour dessiner dans l'Ukraine les vassaux de la grande Rome antique, Gérôme y rencontre les acteurs d'une petite page d'histoire contemporaine, dont les modestes figures éclipsèrent, hélas! celles de Virgile et de Brutus, mais en ouvrant à celui qui avait su les voir et les pourtraire une nouvelle veine de succès; elle est loin d'être épuisée, et c'est dans cette vue soigneusement entretenue et renouvelée de l'élément pittoresque et de la physionomie des races étrangères, que le peintre retrouve encore aujourd'hui les plus incontestables triomphes. C'est elle qui en assurera sans doute la durée.

Le *Siècle d'Auguste* fut peu regardé. Il méritait plus d'attention. On trouva que le voisinage de l'*Apothéose d'Homère* nuisait à celle d'Auguste, et

la critique se rejeta sur le petit tableau des *Musiciens russes;* elle y épuisa ses louanges; mais comme certaines rancunes se cachaient peut-être derrière ces éloges largement accordés, il n'est pas défendu de croire qu'on espérait cantonner le jeune artiste dans un genre réputé inférieur, en lui faisant craindre l'insuccès définitif d'un essor ambitieux qui inquiétait probablement d'autres que ses amis.

Peu après, Gérôme recevait une nouvelle commande de peinture décorative; il devait cette fois peindre quatre figures isolées et symboliques dans les arcatures de la bibliothèque des Arts et métiers. Moins gêné et moins excusable, il échoua de nouveau. Le goût de l'arrangement et le sens de l'idéal semblaient décidément lui échapper comme l'intelligence des scènes historiques et mystiques, et cette impuissance le vouait désormais à la représentation exclusive des choses vues. On se hâta de l'en avertir, en lui laissant, il est vrai, pour consolation l'assurance qu'il était appelé à prendre le premier rang parmi les peintres ethnographiques de la jeune école.

Toutefois, l'homme n'était pas de ceux qui se laissent aisément décourager. Il avait mesuré ses forces, et il croyait qu'elles pouvaient suffire à lui faire accepter la lutte. Sa réputation s'était encore agrandie, malgré l'insuccès de l'*Apothéose d'Auguste;* et si l'ambition de vouloir devenir avant tout un peintre d'histoire continuait de le tenter, il était maintenant en droit de demander à l'administration

de lui venir en aide. C'était le temps où la ville de Paris entreprenait de ressusciter les grandes traditions de la peinture murale, et le conseil municipal, que n'aveuglaient pas alors les passions politiques et anti-religieuses, ouvrait aux artistes les chapelles des églises, comme le plus beau champ où se puissent exercer leur imagination et leur talent. Avoir une chapelle à peindre était l'honneur suprême, celui qui tirait le peintre hors des rangs et consacrait son nom. Gérôme l'obtint facilement. On lui donna deux murs à décorer dans l'église Saint-Séverin, rendue célèbre par les fresques d'Hippolyte Flandrin, et pour sujets : la *Peste de Marseille* et la *Communion de saint Jérôme*. Mais sa mauvaise veine n'était pas épuisée, ou plutôt le jeune artiste se trompait une fois de plus sur sa vraie vocation. Il s'était trop lié dans ses premières études avec les divinités païennes pour ne pas porter la peine de ses préférences; le sentiment chrétien lui demeurait lettre close. Le soin de l'exécution ne pouvait remplacer le style, ni la préoccupation d'une certaine vérité archéologique, l'émotion plus nécessaire et mieux à sa place dans de si graves sujets.

Si les premiers rêves sont longs à s'envoler, s'il faut un long temps pour renoncer aux espérances de la jeunesse, un moment vient cependant où il serait dangereux de résister aux avertissements de l'expérience; Gérôme devait se résigner, bon gré, mal gré, à prendre sa mesure. Mais tout en étant de ceux qui aiment peut-être que les autres se trompent sur

leur compte, qui les y poussent par une sécurité apparente, par la confiance calme de leurs jugements, sans morgue comme sans aveu trop modeste, Gérôme est de ceux aussi qui ne cherchent pas à se tromper eux-mêmes. Le sol semblait à Paris se dérober sous ses pas; il partit pour l'Égypte. C'était chercher la terre promise, le pays de ces poëtes, chantres du soleil, qui s'appelaient Marilhat, Decamps. N'y avait-il pas quelque témérité à s'avancer sur leurs traces? Qu'allait faire le nouveau venu? copier ces devanciers, ou les contredire? Gérôme ne s'embarrassait pas d'avance de réflexions gênantes. Ce qu'il allait voir, il le redirait à sa façon. Peu lui pesaient les comparaisons. Un seul désir l'entraînait, se faire le copiste sans artifice des scènes que l'Orient allait mettre sous ses yeux. En retrouvant sur les rivages du Nil le souvenir de cette seconde vocation entrevue une fois sur les bords du Danube, il donnait un horizon sûr à ses yeux, et fixait le but qui semblait depuis quelque temps fuir devant lui.

Aussi quel bagage l'artiste rapporte avec lui, au retour, à l'Exposition de 1857! Le public, surpris de ces œuvres nouvelles, fait foule devant les *Recrues égyptiennes*, la *Prière chez un chef arnaute*, les *Colosses antiques de Memnon* et la *Plaine de Thèbes*. C'est la vieille Égypte dont le sable chaque année dévore les débris, et c'est aussi l'Égypte qui s'essaye à renaître, et, au-dessus du temps, le peintre semble montrer encore la fatalité prolongeant sur une race

maudite le double joug de l'esclavage et de la souffrance. Il est vrai qu'il regarde tout cela d'un œil impassible et avec la sérénité d'un voyant uniquement préoccupé d'être exact; son pinceau n'hésite pas, et n'en paraît que plus sincère; il donne à ces révélations d'un pays déjà si bien connu une physionomie nouvelle, et à ses tableaux l'autorité d'un document indiscutable, dont un jour l'histoire pourra invoquer le témoignage. L'art, au reste, n'osait rien reprocher à cette copie si hautainement fidèle, pas même cette simplicité d'effet et d'exécution, qui reposait les yeux des conventions devenues banales, non moins habile parce qu'elle ne prétendait pas ajouter de la lumière au soleil, ni prêter de l'éclat aux haillons du fellah.

Cette année 1857 devait marquer dans la carrière de Gérôme. A côté des scènes d'Orient, il exposait la *Sortie d'un bal masqué.* Certaines œuvres indiquent le point culminant du talent qu'un artiste ne dépasse guère : le *Duel de Pierrot* est de celles-là. Il devint rapidement populaire : reproduit maintes fois par le peintre lui-même, par la gravure, par la photographie, il est dans toutes les mémoires; ce serait un soin inutile de le décrire. Mais ces sortes de succès ont leur danger, il est bon souvent de les regarder en face, de les peser et de ne pas s'en laisser accabler. Que de gens sans malveillance le rappellent à chaque tentative nouvelle, comme s'il devenait impossible à l'artiste de se surpasser désormais! Gérôme sut tenir

tête à la louange; il se rappelait d'ailleurs telle autre de ses compositions, moins regardée, moins piquante d'invention, mais que la critique sérieuse et lui-même plaçaient au-dessus du *Duel*. En effet, sans prétendre diminuer non plus par la comparaison la valeur d'un tableau émouvant, il est permis de placer tout à côté de lui cette simple idylle, le *Hache-paille*, qui semble une illustration contemporaine d'Hérodote ou un feuillet détaché d'un chapitre de la Bible.

Ce rapprochement prouve à la fois, chez Gérôme, l'intelligence de la nature et la flexibilité d'une imagination qu'on accusait de stérilité. Il va ainsi au caprice du jour et de la route, s'arrêtant devant le drame ensanglanté, non pas plus volontiers que devant le champ de blé doré par le soleil, indifférent si l'on veut à force d'éclectisme et déroutant la psychologie de ceux qui aiment à renfermer dans certaines limites la sensibilité de l'âme, laquelle doit, ce semble, plutôt recevoir tous les chocs et, s'il lui est possible, rendre toutes les harmonies.

Mais si Gérôme aime la diversité dans le choix de ses sujets, cela ne tient peut-être pas seulement à la mobilité de ses impressions; il a l'expérience du public. Il sait qu'il ne suffit pas toujours à l'artiste de faire bien, et que le spectateur dont il dépend veut être tenu en haleine et surtout amusé. C'est le soin harassant que les expositions imposent à ceux qui leur confient tout leur avenir et toutes leurs espérances, depuis qu'elles ont remplacé les influences et

les pouvoirs disparus. C'est dans les expositions que le sort d'un tableau se décide, que les nouveaux venus deviennent des compétiteurs dangereux et que les vieilles gloires se maintiennent ou s'éclipsent. Le prix d'une œuvre dépend aujourd'hui le plus souvent du nombre de curieux qui s'amassent devant elle, et la réputation qu'elle procure est d'autant plus grande que le prix dont on le paye est plus énorme. Il faut vivre, dit-on, avec son temps, et subir ses exigences pour faire avec lui bon ménage. Or, notre temps n'aime pas les redites. La perfection monotone le lasse vite, et il pardonnerait peut-être difficilement aujourd'hui à David ses héroïnes aux beaux bras et ses dieux si noblement dessinés. Si quelque chose pouvait nuire à la vogue dont Gérôme jouit devant les amateurs de toute sorte, désintéressés ou prompts à la possession, c'était précisément cette perfection qui jette sur tous ses tableaux une monotonie dont cependant bien peu sont assez habiles pour se rendre coupables.

Aussi l'artiste eût été la victime de son propre talent s'il n'eût possédé un double savoir-faire : celui de la main et celui de l'esprit. De là, ces deux courants qu'il paraît suivre avec une sorte de méthode : le courant moderne, au long duquel il retrouve une clientèle fidèle, et le courant antique. Peut-être dans ces eaux-ci cherche-t-il plus volontiers à se retrouver lui-même. Ainsi, d'année en année, il se répète à la fois et se renouvelle. En 1861, à côté de *Phryné devant l'Aréo-*

page et d'*Alcibiade chez Aspasie,* — deux souvenirs antiques qui rappellent trop fièrement le *Gynécée* et une fois de plus défient les regards délicats, — il peindra *Rembrandt dans son atelier,* une de ses meilleures œuvres, de celles dont il pourra se couvrir à bon droit contre ces critiques que rien ne dérange de leur parti pris et qui, sans tenir compte à l'artiste de ses concessions ni même de ses progrès, lui reprocheront de tableau en tableau d'être moins un peintre qu'un archéologue égaré dans sa route. Puis pendant dix ans se succéderont devant nos yeux, dans une sorte de parallélisme cherché, le *Déjeuner de Molière à Versailles* et le *Prisonnier sur le Nil,* la *Danse de l'almée* et la *Cléopâtre devant César,* l'*Exécution de Ney* et le *Supplice du Golgotha.* Quelles sont les œuvres à préférer dans cette longue suite? Inutiles questions. L'avenir fera son choix, celui des contemporains n'y changera rien. Il serait plus piquant de connaître aujourd'hui le jugement de l'artiste sur lui-même. Ces sélections personnelles sont souvent en raison inverse des arrêts de la galerie. Nul doute, à prendre pour base de présomptions la faveur qui accueillit certaines compositions de Gérôme, qu'il ne se sente quelque indulgence pour le *Duel de Pierrot,* le *Prisonnier sur le Nil* ou la *Barque du harem;* et cependant à le voir retourner avec une complaisance infatigable vers ce cirque où déjà tant de fois il a fait asseoir ses acteurs, comment ne pas croire qu'il n'escompte avec plus de sécurité le succès qu'il a quelque-

fois trouvé ? Le *Pollice verso* n'est-il pas, avec le *Morituri te salutant,* l'œuvre que l'artiste verrait avec le plus d'orgueil prendre sa place significative dans un musée de l'avenir ? ou bien, malgré les séductions de certaines réussites assurées d'avance, l'artiste revient-il par un mouvement involontaire et une sorte d'habitude invincible vers ces premières amours et ces études indépendantes de la jeunesse, dont rien après elles dans la vie, ni le besoin du changement, ni même le succès, n'affaiblit le souvenir et ne diminue le charme ?

Gérôme, on l'a dit, se contente de saisir au passage une scène pittoresque ; il la transporte sans commentaires sur la toile, sans chercher à y ajouter d'autre attrait que celui d'une transcription rigoureusement fidèle. Cependant il semblerait que l'auteur du *Duel de Pierrot* peut franchir, quand il le veut, les limites où il s'enferme plus volontiers, et même, quand il reste peintre de mœurs, il réussit encore à être quelque chose de plus. Un soir, il se promenait sur les bords du Nil, et, à la clarté du crépuscule, il regardait une barque filant au cours du fleuve, sur les flots argentés et tremblants. Assis à la proue, un Arnaute chantait aux étoiles en s'accompagnant sur la guzla. Est-ce que le thème n'était pas suffisant ? Le peintre, avec l'œil intérieur de son imagination, y vit cependant un acteur qui allait en doubler l'intérêt : sur le banc du rameur il étendit un pauvre esclave, les pieds et les mains fortement serrés dans les fers. Souffle, brise

embaumée, tu passes sur ces prés que le prisonnier ne foulera plus ; brille, lumière du ciel, sur ces yeux qui vont se fermer, et toi, bourreau, insulte ta victime de la voix et du geste ! voilà de ces contrastes que plus d'un peintre pourra rendre d'un pinceau aussi habile, mais le cœur d'un poëte seul les trouvera, sans pour cela devoir de reconnaissance au hasard qui les lui a fournis.

Les derniers tableaux de Gérôme, *Molière chez Corneille* et l'*Escalier du Palais-Cardinal*, lui ont valu la grande médaille d'or. Preuve nouvelle et bien inutile que l'auteur du *Combat de coqs* n'est pas sur la pente fatale du déclin, et le goût du public, qui gouverne quelquefois les jugements du jury lui-même, n'est pas prêt encore, sans doute, à délaisser un de ses favoris.

La pierre de touche du talent, disait Ingres, qui aimait les formules décisives, c'est le portrait. Gérôme, on peut en convenir même en le louant, donne un démenti à ce théorème. En art, il n'en est pas d'absolu. Il a peu réussi dans ce genre, où l'auteur de *Saint Symphorien* était passé maître. Celui-ci en aurait-il conclu avec la même rigueur devant les œuvres d'un homme qu'involontairement il n'aurait pu s'empêcher de regarder comme un de ses élèves ? Élève capricieux, plus d'une fois indocile et prêt à franchir le cercle au delà duquel, pour Ingres, il n'y avait pas de salut, mais élève, malgré la révolte, qui porte en plein sur le front la marque de l'école. Était-

ce prudence ou ennui de cette servitude qu'impose le modèle? Rarement Gérôme s'est essayé dans le portrait, du moins le public n'en a pas reçu la confidence; on peut ranger parmi les œuvres d'imagination pure cette figure de Rachel, qui orne aujourd'hui le foyer de la Comédie française, et peut-être l'auteur préférerait-il n'avoir pas montré au public cet académicien à l'étroit dans son costume, qui fit presque du tort, en 1864, au succès retentissant de la *Danse de l'almée.*

Se souvient-on avec plus d'indulgence de cette série de figures officielles dont il accepta témérairement de reproduire les traits dans le tableau de l'*Empereur et l'Impératrice recevant à Fontainebleau les ambassadeurs du roi de Siam?* Les habits de l'Occident, voire même les habits officiels, se marient mal aux costumes de l'Orient, et la supériorité de l'intelligence ne donne pas toujours, même aux visages des plus hauts fonctionnaires, cette indispensable dignité qu'en art on appelle le caractère. Gérôme eut beau confier les rôles les plus importants de sa composition aux ambassadeurs prosternés aux pieds du souverain, il eut beau faire miroiter l'or et la soie de leurs riches vêtements et appeler à son secours les dieux et les déesses du Primatice, il lui fallait se résigner à peindre également les robes des dames d'honneur et le frac des chambellans. Vain effort! il parut aussi gêné pour peindre ces uniformes, sans la grâce et sans le pli flottant, que les Siamois à leur tour l'eussent été pour les

porter. On ne l'y reprit plus. Il est juste de le dire en même temps, tous les torts en pareil échec ne sont pas du côté du coupable. Il en faut reporter la responsabilité à ceux qui le plus souvent se refusent à l'aider, et qui croient qu'on modèle un front avec la même prestesse qu'on formule un axiome de gouvernement. Un jour, un des personnages appelés à l'honneur de figurer dans le tableau des *Ambassadeurs*, arrive fortement en retard sur l'heure indiquée par le peintre. « Impossible de vous faire poser aujourd'hui, dit l'artiste légèrement agacé de ce sans gêne et de cette perte de temps, j'attends le duc de P... : il arrive à trois heures, et il est deux heures cinquante. — Eh bien, répond sans étonnement le délinquant, il vous reste dix minutes ! faites vite, je ne pourrais pas revenir. » Après cela, accusez les portraits de mensonge, et les portraitistes d'inconscience ou d'inhabileté !

Au reste, il est facile de voir et de constater que certaines réalités intimident Gérôme ; tout en demandant à la nature les types qu'il fait passer dans ses tableaux, il ne les copie pas sans restriction, et il s'arrête, est-ce calcul ? juste au moment où quelques-uns de ses détracteurs pourraient le féliciter de ses progrès. Il se défie du titre de réaliste. La vérité pour lui, elle est moins dans l'étude scrupuleuse d'une forme patiemment poursuivie à travers les sinuosités de la ligne et les divers plans du modelé ; — il aime à simplifier ; — moins encore dans la reproduction de ces mille variétés de tons que le sang fait courir

sous la peau en chauds reflets ou répand sur les muscles en méplats argentés, il semble ne pas les voir; — tout cela lui serait d'un secours inutile : il le repousse, ou s'en affranchit. Dans la scène qu'il peindra, le personnage n'est qu'un comparse docile, il le tient à sa place sans lui permettre de dominer le fond qui lui sert de cadre, le pavé qui le porte ou le vêtement qui l'habille, et ce peintre, si soigneux du travail de son pinceau, qui en surveille les moindres écarts, et, comme le Poussin, ne se permet aucune négligence, aucun oubli, semble n'attacher de prix qu'à cette vue d'ensemble qui règle la valeur du détail, dispose les rôles et prend la distance pour règle dominatrice et mesure définitive de l'utile et du nécessaire.

C'est l'usage de placer chaque artiste dans un camp, dont il sera suivant sa valeur ou sa chance le porte-étendard ou le simple soldat : les uns, qu'ils s'y attendent ou y résistent, appartiendront au groupe des coloristes; les autres, on les rangera parmi les dessinateurs. Gérôme, à vrai dire, échappe à ce classement; sans être de ceux qui par tempérament et sans effort redisent les vibrations, les variétés et les les harmonies des tons, il voit juste cependant, ce qui est une manière de se montrer coloriste, et son pinceau, en ne rendant de l'éclat extérieur des choses qu'un reflet affaibli, n'en altère pas du moins la rigoureuse réalité. Qu'on regarde attentivement et sans parti pris chacune de ses petites toiles, celles où il fait trembler le flot sous le vague du crépuscule,

ou cette autre qu'irrise le soleil en son midi, la rue du Caire à l'ombre des grands murs, ou le cirque qu'abrite le velarium de pourpre, le torse de Cléopâtre ou celui de l'Almée, et le gladiateur essuyant sur l'arène sa sueur ensanglantée, l'homme du métier reconnaîtra facilement, au souvenir de ses propres études, la sincérité de ces emprunts et reconnaîtra aussi les enseignements de la nature et de la lumière; seulemant le coloriste franc voit avec l'œil de l'imagination, là où Gérôme se contente de regarder en homme scrupuleux. Il serait même injuste de ne pas avouer que certaines discordances faciles à apercevoir sur plusieurs tableaux de l'habile peintre ont leur excuse dans le respect, souvent nuisible, qu'il porte à tout ce qu'il entreprend de copier, et puis il a pour sa belle exécution une tendresse inflexible. Depuis les années de sa jeunesse, elle ne s'est jamais affaiblie. Plutôt que de surcharger une draperie, d'en corriger la crudité, ou l'arrangement reconnu défectueux, il lui laissera ces défauts, préférant sauvegarder le travail de la brosse, la fraîcheur de la pâte et l'émail délicat du glacis. Faut-il l'en blâmer? Combien de chefs-d'œuvre acclamés hier pour leur aspect puissant, la nouveauté, la richesse des oppositions, sont devenus aujourd'hui des toiles assombries, dont l'inexpérience de leurs auteurs a fait disparaître toutes les finesses! Les tableaux de Gérôme, peints d'une main discrète et prudente, ont peu à redouter les effets du temps, et il se présentera probablement aux

jugements de l'avenir dans toute la fraîcheur de son premier jet, lorsqu'il ne restera des œuvres rivales qu'une image noircie, effritée et compromettante. C'est un résultat qui, en expliquant bien des sacrifices, excuse des torts apparents. Horace Vernet disait de Gérôme qu'il voyait son tableau fait avant de le commencer sur sa toile. Cette vue première est un don assez rare et précieux, elle inspire quelquefois trop de confiance à l'artiste; elle exclut souvent les bénéfices de la réflexion et du tâtonnement; mais elle assure le procédé, et prête à la main une sécurité qui n'a pas à craindre les trahisons de la retouche. Le regard du spectateur ignorant est séduit par cette netteté d'exécution, et plus d'un artiste, en apparence dédaigneux, l'envie tout bas.

Coloriste discutable, mais qui saurait se défendre, Gérôme est-il davantage un dessinateur à l'abri de la critique? C'est un grand mot que ce mot: le dessin. Mais il y a bien des manières de l'entendre, et des degrés dans l'art de s'en servir. On peut dessiner avec facilité, avec élégance, avec esprit, et n'être pas avec tout cela un véritable dessinateur. L'École française ne compte peut-être qu'un seul artiste méritant ce titre. Ingres, qui surpassa le grammatical David, n'a été encore égalé par personne. S'il est un de ses descendants, Gérôme n'a pas beaucoup à prétendre dans l'héritage du peintre d'*Homère* et de *Saint Symphorien*. Cependant, à travers les enseignements et les exemples de Paul Delaroche, on reconnaît facilement la filiation.

Mais il lui manque cette fièvre qui agitait nerveusement la main du grand artiste, et à travers dix coups de crayon lui faisait trouver le trait inquiétant et définitif; il dessine trop sagement, il ne commet pas assez d'erreurs, et, dominée par une facilité tyrannique, sa main obéit trop vite à l'œil qui la dirige. Sans doute, dans le champ rétréci où il se renferme aujourd'hui, Gérôme n'a pas à rêver un style plus large et une manière plus accentuée et plus noble d'interpréter la forme; il pourrait du moins éviter avec plus de soin cet écueil redoutable qui s'appelle la monotonie, contre lequel il se heurte quelquefois. On lui souhaiterait presque de désapprendre pour paraître plus véritablement fort. C'est là, après tout, un reproche qu'on peut entendre sans en garder rancune.

Et puis à quoi bon mettre des réticences aux éloges, et se venger par des réserves des aveux que la justice impose? Sans doute, il y a des lacunes dans le talent de Gérôme, mais quel artiste est ou a jamais été assez complet pour échapper tout entier aux rigueurs de la critique? Il faut se méfier cependant des exigences dont on poursuit trop souvent ses contemporains, autant que des complaisances auxquelles il est si facile de s'abandonner envers eux. En butte à la fois aux éloges et aux dénigrements passionnés, inévitable accompagnement des succès retentissants, Gérôme a su conquérir une place au premier rang de ceux qui représentent le mieux l'École française de la fin de ce

siècle; il est souhaitable qu'il la garde, et ce n'est pas à nous qu'il importe de fournir des arguments aux juges de l'avenir. La critique a été dure plus d'une fois et injuste visiblement pour ce peintre, qui n'avait d'autre prétention que celle de bien faire, et qui ne tentait pas, lui, de révolutionner l'École. Mais elle est ainsi faite, cette race irritable des jurés de la presse, elle adore ou elle hait, au gré de son caprice, et n'attendez pas d'elle des remords réparateurs. Elle y devrait prendre garde cependant, car, si l'auteur de tant de tableaux devenus pour nous justement célèbres devait souffrir un jour des caprices de cette mode dont il a été jusqu'à présent le favori, tant d'autres l'auraient précédé ou l'accompagneraient logiquement dans sa chute, que la gloire de notre art contemporain en pourrait bien être à son tour compromise.

Quoique Gérôme ait atteint aujourd'hui ce moment de la vie où l'artiste semble n'avoir plus à demander aux dieux que de lui conserver intacts les dons qu'il en a reçus, il n'a pas dépassé l'âge du progrès. Attentif, l'oreille aux aguets, inquiet peut-être quelquefois, il entend parfaitement les mille murmures de ce bruit qu'on appelle la renommée; il les distingue, il les note, il en tire profit. Ceux qui ont regardé d'un œil clairvoyant les dernières œuvres qu'il a produites ont pu s'apercevoir sans peine de l'élargissement qui s'opère depuis quelque temps dans sa manière, de la fermeté de sa touche au premier coup,

de l'opulence nouvelle de sa pâte. L'artiste s'est mis au ton du jour, mais dans la mesure de son goût personnel. L'inventeur n'avait pas à se montrer plus ingénieux, le peintre est devenu plus peintre. Il nous garde d'autres surprises, comme en témoignera bientôt, nous le croyons, sa composition du *Chrétien dans le cirque.*

E. FROMENTIN

(1877)

On dit que l'herbe pousse moins vite que l'oubli sur la tombe des morts. Ne calomnions pas les vivants, ils ont plus de mémoire; mais il faut mériter leur souvenir; les réputations de mauvais aloi seules doivent trembler devant le lendemain. E. Fromentin pouvait attendre avec confiance la justice de l'avenir. Elle ne consacre pas toujours les gloires, elle en réduit souvent les proportions; la sienne sera durable parce qu'elle était à la proportion de son effort et de son rêve.

On a réuni à l'École des Beaux-Arts une partie de son œuvre considérable. Elle suffit à le faire juger. Elle légitime la place qu'on lui avait faite au milieu de l'école contemporaine.

Dans le genre moyen où se renferment les artistes aujourd'hui, il s'était résigné, non sans regret peut-être, à se renfermer lui-même; au moins personne ne l'y serrait de trop près. S'il n'était pas le seul premier entre ses voisins, personne du moins ne lui fai-

sait ombre. De plus, il avait su se montrer original en peignant le soleil d'Orient après Decamps, Marilhat et Delacroix.

Son originalité, c'était sa sincérité. Jusqu'à lui, le public avait dû accepter comme unique et comme vrai le portrait d'un pays surnaturel où, sous un ciel incandescent, le jaune étendait sa nappe illimitée, où tout brûlait, les palmiers et les rochers, où l'eau n'apparaissait que comme un accident de convention, sans que jamais une buée bienfaisante vînt attendrir l'outremer profond du ciel de midi ou le pourpre ensanglanté du soleil couchant.

Fromentin lui-même s'était d'abord laissé prendre au charme. Il eut son moment de foi derrière des guides faits pour enchaîner leurs disciples; puis, un beau jour, les liens se brisèrent. Il entendit dans la solitude du désert d'autres confidences, il aperçut d'autres horizons, vit avec ses yeux, peignit avec son propre pinceau, et il créa, ce jour-là, ce que nous appellerions volontiers l'Orient humide, puisque, par une convention indiscutée, l'Algérie, c'est encore l'Orient.

A vrai dire, il créa l'Algérie. En ce sens, il est presque un peintre national; il nous a fait connaître une terre devenue française, il nous a appris à l'aimer, et la sympathie qu'inspire son talent se double presque, à l'étudier, d'une vive reconnaissance. Combien sont partis, sur les promesses de l'artiste, visiter cette région plus lointaine, plus inconnue que l'Égypte,

et dont le premier il leur avait révélé la grâce hospitalière et la variété inattendue!

Sans doute l'écrivain de premier ordre auquel on doit ce beau livre : *Un été dans le Sahara,* comprenait aussi bien que personne les grands effets de ce soleil dont il avait, disait-il, gardé la nostalgie. Cependant, ce n'est pas à lui qu'il doit ses meilleures inspirations d'artiste; on l'aime mieux suivant au passage d'un gué la tribu des nomades, s'arrêtant à la source où les cavales viennent rafraîchir leurs naseaux, ou bien quand il chevauche sur la plaine marécageuse où le chef arabe a lancé son faucon. Une lumière plus douce s'épanche sur des terrains qui nous semblent plus vrais. Rien de heurté ni de violent; l'artiste charme le regard par des artifices dont on ne suspecte pas les secrets, et, à la vue de ces Arcadies africaines qui nous rappellent la verdure de nos prairies de France, on n'est pas tenté de s'écrier : Celui-ci encore ment comme un peintre!

Il ne faudrait pas s'y tromper d'ailleurs : Fromentin ne possède pas le tempérament absolu des novateurs ; son talent a plus de facettes qu'il n'a de face ; il poursuit toutes les qualités qui font les grands peintres, il ne s'attache pas à en fortifier une seule. Dessinateur, il le sera par la justesse du mouvement, la réalité de la silhouette, non par le détail consciencieux, par le choix exclusif de la belle forme. Coloriste, on ne le verra pas combiner des rencontres imprévues de ton, associer des harmonies de grand style

et se plaire dans la finesse du clair-obscur. Les ombres seront noires sans qu'il s'en méfie, le reflet leur prêtera rarement sa transparence bienfaisante, et le choix de ces notes d'éclat, faites pour se jouer sur la surface d'un tableau comme les fleurs sur le vert d'un gazon, ne révèle pas ces trouvailles de naissance, cette imagination de l'œil qui ne doit rien à l'éducation ; c'est un éclectique, ou plutôt, si l'on peut lui appliquer une épithète à la mode, c'est un réaliste, mais dans la précise signification du mot, non pas dans le sens révolutionnaire et agressif qu'on lui prête, et dont l'auteur aristocratique des *Maîtres d'autrefois* eût répudié, malgré sa politesse, l'honneur banal et compromettant.

Lorsqu'on a lu les livres d'E. Fromentin, il est impossible de les oublier. On se les rappelle plus vite encore à la vue de ses tableaux. Dirons-nous qu'on s'étonne de trouver l'artiste et l'écrivain préoccupés d'un idéal si différent : le premier n'ayant d'autre ambition apparente que de fixer sur la toile l'image brillante et fugace d'une sorte de cavalcade, de défilé d'acteurs dont il nous montre les vêtements scintillants, les fiers coursiers, plus rarement l'âme et le visage, heureux surtout de faire respirer au spectateur l'air libre des grands espaces et des ciels rafraîchis, et se disant alors comme à dessein : Tu n'iras pas plus loin ; l'autre, au contraire, philosophe mélancolique, analyste épris du sujet qu'il fouille, jamais satisfait dans sa poursuite minutieuse

de l'inconnu qui se remue au fond de tout cœur humain, que ce soit celui d'un grand artiste comme Rubens ou Rembrandt, ou celui d'un servant d'autel, naïf et pieux, comme Hemling ou Van Eick, touchant à l'histoire et à l'homme avec une passion de frère, un penseur, en un mot, et un penseur qui aide à penser?

Comment ces deux natures vécurent-elles un demi-siècle côte à côte sans que l'une subjuguât l'autre, sans que le rêveur pût forcer l'artiste à élargir son horizon et à se risquer à peindre autre chose que des costumes et des décors? C'est là une question dont Fromentin n'a pas livré la réponse. Peut-être la trouverait-on cependant en interrogeant les premières années de sa vie et en feuilletant avec attention son livre des *Maîtres d'autrefois*.

Ce que l'on sait le mieux est ce que l'on apprend jeune. Mais si la vocation se révèle d'ordinaire à l'aube des premières années, il peut arriver trop souvent que cette vocation n'éveille que la méfiance chez ceux qui ont mission de la diriger; trop souvent le petit ruisseau est endigué avant de pouvoir répandre ses flots en liberté. Tous les pères n'ont pas l'orgueil de leur œuvre. Il en est de trop prudents comme il en est de présomptueux. Chose assez bizarre, les prudents sont quelquefois ceux qui ont infusé à leurs enfants les qualités dont ils les accusent. On dit que le père de Fromentin, peintre à ses heures de loisir, ne pouvait supporter l'idée que son fils aurait un jour la réalité du talent dont lui-même n'avait eu que

l'ombre ; il l'eût voulu avocat. Ce n'était pas manque de clairvoyance : le jeune homme prêtait matière à toute sorte d'espérances. On le força à recevoir une éducation complète ; il accepta complaisamment cette tyrannie, il faut le croire, car Fromentin savait le grec et le latin à étonner les lauréats du grand concours, et l'artiste asservi noua avec les poëtes de tous les temps des entretiens consolateurs et de plus en plus intimes. Il y eut des vers échangés. Tout alla bien jusqu'à l'âge de la liberté. A ce moment, l'esclave entendit sonner l'heure de la révolte : il déserta et passa, avec armes et bagages, de l'étude de Me Denormandie à l'atelier de Rémond ; il avait vingt et un ans.

C'était commencer tard ; en art, on ne répare jamais complétement le temps perdu . il faut semer à temps pour que la récolte soit complète, et tous les efforts de l'âge réfléchi n'atteignent pas ces fruits d'or que la main du jeune homme cueille en se jouant. Fromentin était trop clairvoyant pour ne pas se prédire à lui-même certains insuccès en cas de trop grande audace. Cependant, il eut ses instants d'espérance. Qui l'eût cru écrivain si expert avant le *Sahara?* Était-il peintre d'histoire? Il se risqua et fit les *Centauresses*. Ce n'était qu'une imprudence. L'artiste ne la renouvela pas et se résigna en apparence à n'être qu'un peintre de genre. Après tout, ne valait-il pas mieux prendre tête de rang parmi les seconds que de ne jamais trouver place en haut lieu?

Puis Fromentin n'avait pas demandé des leçons à la nature seule : il cultivait les maîtres; il en étudiait les qualités autant que les procédés. A prendre leur mesure, il trouva la sienne. La modestie est le plus souvent habile conseillère; il l'écouta et s'en trouva bien. Que d'artistes se sont brisé les ailes en voulant atteindre l'Olympe, où règnent les dieux! Après tout, c'est bien quelque chose que d'avoir le droit de s'asseoir à mi-côte du Mont Sacré et de contempler de là, non sans un légitime orgueil, tous ceux qui s'efforcent de gravir la pente glissante, tous ceux qui la redescendent découragés, tous ceux qui retombent dans la vaste foule, meurtris, inconnus, bafoués.

Ne l'appelons donc pas un « grand peintre », comme des voix trop complaisantes se sont empressées de le surnommer. Ne diminuons pas la taille de l'homme en faisant sa statue trop élevée. Fromentin fut un artiste de haute valeur, disons-le. Cela suffit à sa mémoire. Ce n'est une louange ni médiocre ni banale. Il le fut par la probité de l'étude et de l'exécution, par une vue personnelle des choses, par une certaine finesse de faire, s'étant formé de ces qualités, moyennes si l'on veut, une originalité incontestable. C'est avec ce bagage, assurément bien fourni, que nous l'avons vu se présenter aux expositions depuis vingt années, et nous le retrouvons tout aussi riche aujourd'hui dans ce rendez-vous qu'il donne au public du fond de cette tombe si prématurément ouverte, dans laquelle sont ensevelies tant d'espérances

et qu'entourent aujourd'hui tant de regrets. A cette louange tout le monde souscrira. La meilleure preuve, du reste, de la solidité de son talent, c'est que l'artiste est sorti victorieux de cette épreuve à laquelle on soumet trop facilement aujourd'hui les exilés de la vie. L'exposition de ses œuvres ne l'a pas diminué. C'est l'effet contraire qui se produit d'habitude. On l'a bien vu en des circonstances récentes, qu'il est inutile de rappeler.

Il y a quatre-vingt-douze tableaux de Fromentin rassemblés en ce moment à l'École des Beaux-Arts; c'est peu, assurément, pour représenter l'œuvre entière d'un artiste qui travaillait avec une sorte de fièvre continue. Mais, comme nous le disions, cela suffit à le montrer tout entier. On le voit à ses débuts, lorsque, tout plein des enseignements et des exemples de M. Cabat, il s'essayait à peindre, d'un pinceau sec et timide, une ferme aux environs de la Rochelle. Plus tard, changeant à la fois de site, de procédé et de modèle, il s'essayera dans la manière de Marilhat, qu'il a copié un moment avec une surprenante adresse. Delacroix l'éblouit à son tour. Toutefois, les traces de cette admiration pour le peintre des *Convulsionnaires de Tanger* et du *Sultan Abdehraman* sont plus visibles dans ses livres que dans ses tableaux. Il le vante avec plus de confiance qu'il ne le regarde. A peine trouve-t-on l'exemple de Delacroix saisissable dans cette *Tribu arabe en marche,* qui est datée de 1875. Mais, à ce moment, le peintre

a depuis longtemps trouvé sa voie, et c'est peut-être la combinaison fortuite et plus éclatante, plus osée des tons, qui amène seule le critique à signaler ici un rapprochement qui échappa probablement à Fromentin.

C'est ainsi qu'on pense à Decamp devant cette belle ébauche d'un *Abreuvoir de Laghouat.* Voilà son sentiment de la ligne, son goût pour les terrains assombris et pour les murs blanchis s'enlevant en douteuse silhouette sur l'opale du crépuscule. Est-ce à dire qu'il y ait ici un plagiat nouveau? Le souvenir chez le peintre se mêle inconscient à l'invention, et ce serait limiter maladroitement son essor que de le mettre à chaque tentative en garde contre des ressemblances impossibles à prévoir et qu'il serait oiseux de chercher à éviter.

La toile la plus importante et la plus admirée de cette belle assemblée de tableaux, c'est la *Chasse au héron;* la manière limpide du peintre se déploie là dans toute sa fraîcheur. Impossible d'unir avec une plus juste harmonie les terrains, les eaux, le ciel et l'horizon.

Fromentin aime les nuages et leurs belles formes. On sait comme il en a recommandé l'étude à ses collègues de la palette, trop dédaigneux aujourd'hui de ces coquetteries de la nature, autrefois si chères aux peintres hollandais. Mais sur le ciel où règne en maître le vent du désert, il est difficile d'en saisir et d'en exprimer les intéressantes transformations; le

peintre excelle du moins à rendre cette humidité laiteuse, qu'ils laissent flotter comme un voile au front des montagnes et dans les profondeurs de l'horizon; il en aime les molles transparences de préférence aux aveuglantes clartés du soleil, et c'est sur cette trame adoucie et comme trempée de rosée qu'il enlèvera, d'un pinceau vif et spirituel, la croupe blanche des chevaux et le burnous flottant des seigneurs féodaux du désert.

On se rappelle cette admirable et presque émouvante description de l'heure de midi à Laghouat, une des plus belles pages de ce beau livre : *Un été dans le Sahara.* Comment se fait-il que l'écriture n'ait pas entraîné le peintre à lutter avec lui ? Fromentin croyait-il qu'il y a des effets que le pinceau se doit interdire de reproduire ? Cette pleine lumière, tombant d'aplomb sur une scène dont elle chasserait toutes les ombres, lui paraissait-elle en exclure la beauté, qui ne se révèle pas en art sans le secours de certaines conventions ? Nous ne le voyons guère se prendre corps à corps avec ces difficultés que vers la fin de sa carrière, lorsqu'il peignit la scène dramatique que le catalogue appelle le *Pays de la soif.*

Voilà bien cette lumière de l'heure terrible, lumière blanche et froide comme celle que projette l'étain en fusion. Loin de dessiner les objets avec netteté, elle les enveloppe d'un gris monotone. Le sable d'or en pâlit, et les horizons se noient dans une sorte de brume indéfinissable faite de ces vibrations d'atmo-

sphère qu'on voit se jouer parfois, en nos climats humides, sur la surface de la terre brûlée par l'été. Ce n'est pas le désert plat, infini, étendant devant l'œil son insondable profondeur. Le sol est raviné; des roches noires, en deuil de toute verdure, saillissent çà et là, et au pied de ces espèces de pierres tombales s'étendent des cadavres qu'elles n'ont pu protéger contre l'astre meurtrier. Le problème est abordé sans peur. Pas une ombre ne dessine la silhouette des victimes; la forme aiguë de ces immenses cailloux de lave et de fer s'accuse seulement par leur couleur sinistre, et c'est bien ainsi qu'a dû s'offrir le désert à l'observateur intrépide quand, du haut des remparts de Laghouat, ramassé sous l'ombre étroite de son parasol, il plongeait son regard enivré dans l'azur flamboyant et sur les dunes fumantes. Le tableau est saisissant, composé sans charlatanisme; mais c'est le fait seul qui émeut le spectateur, la cause lui échappe. Le coloriste, avide de la vérité, ne nous a montré que les horreurs de la nature physique.

Nous avons vanté, et bien d'autres l'ont fait avec nous, l'intuition particulière qui recommande Fromentin aux partisans du dessin avant tout. Il a sa manière de le comprendre; elle n'a guère de parenté avec celle des maîtres, mais elle lui appartient, et, dans l'ordre des infiniment petits, il dépasse ses prédécesseurs et beaucoup de ses émules de toute la finesse de sentiment qu'il ajoute à la finesse de l'exécution. On peut citer comme des modèles de ce

genre : les femmes de la *Traversée du gué,* les bateliers du *Nil* et les chevaux de la *Halte des muletiers.* Rarement on a vu la forme avec plus de précision; rarement on l'a reproduite d'un pinceau moins laborieux; c'est la grâce séduisante du premier jet. Wouvermans semble lourd et monotone en comparaison de Fromentin; il y a entre ces deux artistes, dont le rapprochement se fait involontairement devant certains tableaux, toute la différence qui sépare l'esprit de la conscience, le Français du Hollandais, et la facilité radieuse, épanouie, réjouissante, du travail patient, obstiné et trop souvent ennuyeux.

Fromentin a des défauts. Aucun artiste n'échappe à cette fatalité, les plus grands la subisssent; il y a joint trop souvent ceux de son temps. Ses contemporains lui ont imposé des complaisances de jugement dont il a porté la peine. Peut-être n'était-il pas permis au panégyriste de P. Potter et de Ruysdaël de se laisser dominer par des engouements qui étonnent les lecteurs de ses livres. Il aurait profité en laissant à d'autres le bénéfice entier de leurs systèmes. Les paradoxes se suffisent; c'est leur rendre trop d'hommages que de faire un choix parmi eux. Pourquoi ces feuillées sans feuilles, ces collines sans forme? Ne valait-il pas mieux laisser ces négligences à ceux qui les ont inventées? Et quand on peut être Fromentin, quel caprice ou quel calcul vous pousse à imiter Corot?

Fromentin a beaucoup voyagé. Il vit l'Égypte et il

vit l'Italie. Il planta sa tente aux pieds des hypogées de Memphis, et il arrêta sa barque en face de la Piazzetta. Mais mal lui prit toutes les fois qu'il s'avisa de faire infidélité à sa chère Algérie. Pour ceux qui n'ont pas vu le Nil, il semble avoir regardé d'un œil ennuyé les flots du grand fleuve. Nous en croyons plus volontiers Marilhat, Gérôme et Belly. Leurs copies, plus séduisantes, nous semblent plus convaincantes, et quant à Venise, on en peut jurer par Canaletto et par nos propres souvenirs, la fille des doges apparaît plus coquette, plus riche et plus belle, quand, au soleil couchant, elle lève au-dessus des flots de l'Adriatique son front couronné de pourpre et d'or.

Nous ne poursuivrons pas, en face d'une série de tableaux où plus d'une fois le maître se répète et se joue sur un thème dont il connaît toutes les modulations, un examen inutile pour déterminer leur valeur et pour éclairer un public dont le dilettantisme aujourd'hui a presque droit d'indépendance. Chacun fera son choix au gré de son caprice; mais nul peut-être ne nous contredira, et personne, nous l'espérons, ne nous accusera d'injustice et de partialité lorsque nous résumerons notre critique en disant que, dans toute l'œuvre de Fromentin, peintre et écrivain, ses deux chefs-d'œuvre demeureront encore le *Sahel* et le *Sahara*.

PILS

(1873)

Le peintre Pils, qui vient de mourir, était un des survivants de cette école si française d'allure et de talent qui s'était vouée, sur les traces d'Horace Vernet, à la glorification de notre histoire militaire. Il n'avait cependant pas, à vrai dire, les qualités nettement définies d'un peintre d'histoire, et plus souvent, dans ses tableaux, l'anecdote et le détail se substituaient au fait d'armes dont il voulait conserver le souvenir et redire la véritable physionomie. Mais une observation si vraie se montrait dans ses compositions, un entrain si franc et une telle vie les animaient, qu'on lui faisait grâce, comme à son devancier, de s'arrêter à peindre l'incident qui lui plaisait le mieux, sans s'attacher à rappeler avec plus de précision le sujet qui lui servait de thème. Picot fut son maître. Pils sortait de cet atelier qui a fourni, depuis un quart de siècle, tant d'artistes distingués aux tendances si différentes, aux aptitudes si variées, et qui gardent encore aujourd'hui, dans le cours de leur carrière, la forte

empreinte de leur sérieuse éducation. Ils aideront un jour à rendre justice au peintre trop oublié de la coupole de Notre-Dame de Lorette et du plafond du Musée du Louvre.

Pils obtint le prix en 1838, à l'âge de vingt-cinq ans, avec un tableau dont le sujet était : « Saint Pierre guérissant un paralytique à la porte du temple. » Il était jeune encore, et son talent timide, hésitant, mais déjà bien armé par l'étude, ne semblait pas présager le futur portraitiste du troupier français et le chantre des premières gloires du second Empire. Il s'essaya, comme tous les élèves de l'École de Rome, à la peinture religieuse, et l'administration de la ville de Paris, qui n'était pas alors livrée au despotisme niaisement antichrétien de nos édiles, lui confia successivement deux chapelles à décorer, l'une à l'église Saint-Eustache et l'autre à l'église Sainte-Clotilde. Dans ces deux ouvrages, d'ailleurs honorables, il ne parvint pas à donner sa mesure : son dessin était correct sans style, et son coloris agréable sans originalité. Évidemment les chefs-d'œuvre de l'École italienne ne l'avaient que médiocrement impressionné, et il ne prétendait pas disputer à d'autres l'honneur de faire revivre en France les traditions de Raphaël ou du Poussin. La guerre de Crimée décida sa vocation. Il suivit sur les rivages de la Chersonèse l'armée qui devait planter notre drapeau sur les murs de Sébastopol, et aux différentes expositions qui suivirent ce fait d'armes, si

glorieux et si peu profitable, il livra au public de grandes pages, toutes pleines des émotions du drame dont il avait été le spectateur. On remarquait dans ces nouveaux tableaux une facilité native à saisir la physionomie, le geste et la démarche du soldat ; on comprenait qu'il le peignait en homme qui a vécu avec lui, sous la tente, et comme la nature était en tout son guide et son modèle, il jetait une lumière sans convention sur ces humbles acteurs, scrupuleusement étudiés dans toutes leurs habitudes. On pouvait signaler sans arrière-pensée l'indiscutable habileté de main du peintre, mais il n'y avait jamais lieu de lui jeter en passant cet éloge redouté de tous ceux qui tiennent un pinceau, et qu'il faut bien consentir à appeler du seul nom qu'il porte : le chic. La *Bataille de l'Alma* est restée dans toutes les mémoires, elle est la première et la meilleure page militaire de Pils. Il peignit encore les *Soldats dans la tranchée,* l'*École à feu de Vincennes.* Pour tous ces différents tableaux, il exécutait, avec un charme particulier et une rare souplesse de crayon et de pinceau, des aquarelles nombreuses que les marchands et les amateurs se disputaient. Ces feuilles légères, sortes de notes prises en courant, on dirait presque sous le rayon du soleil et dans la fumée du canon, ont peut-être plus fait pour populariser son nom que les travaux plus difficiles et plus méritants qui lui valurent ensuite la croix d'officier de la Légion d'honneur et les palmes académiques. Pils aimait encore à reproduire

les scènes touchantes de la charité évangélique; il allait sans peine du militaire à la sœur de Saint-Vincent de Paul, ces deux soldats du sacrifice et du patriotisme.

En 1868, Pils remplaçait sur les bancs de l'Institut son maître Picot, et il était bientôt chargé de peindre le grand escalier du futur Opéra. Ce fut sa dernière œuvre; c'est celle aussi qui jettera sur son nom un plus durable éclat. On se rappelle le bruit qui se fit autour de l'œuvre de M. Baudry et la faveur, d'ailleurs à beaucoup de titres justifiée, avec laquelle la critique accueillit les peintures du foyer de notre première scène lyrique. Jusqu'au jour de l'ouverture on ne s'occupa que d'elles, si bien que ce jour-là le public fut tout étonné de s'apercevoir qu'il y avait dans l'immense monument de M. Garnier des œuvres d'une importance égale à celles qu'on avait exposées ailleurs, et qui, pas plus qu'elles, ne méritaient d'être passées sous silence.

Il ne serait cependant pas exact de dire qu'on ne s'était pas occupé, dans certains groupes du monde des arts, des futures compositions de MM. Lenepveu et Pils : on en parlait. Il serait tout aussi inexact de dire qu'on en parlait avec confiance. Une certaine défaveur s'insinuait sous le couvert d'une compassion bien due à l'homme courageux qui s'acharnait à finir une œuvre au-dessus des forces d'un malade; bref, on prévoyait un fiasco; plus d'un le craignait, sans que certainement on pût dire que personne le désirât. La

surprise fut extrême lorsqu'en levant les yeux vers l'empyrée de cet escalier colossal, tout éblouissant des audacieuses mais victorieuses conceptions de M. Garnier, le public et les artistes aperçurent l'œuvre aux tons si vivants de celui qu'on dépeignait hier encore comme pouvant mouvoir à peine une main déjà tremblante de son dernier frisson. Tandis que les fines et délicates colorations de M. Baudry semblaient pâlir dans l'immense ciel d'or où elles avaient dû se résigner à s'envoler, les quatre compositions de Pils dominaient et enrichissaient la blancheur aiguë des parois de pierre que l'architecte leur avait imposées pour cadre, et, sans l'appui toujours si favorable des reflets de l'ornementation métallique prodiguée ailleurs, elles rehaussaient de leur harmonie puissante le dôme, heureusement nu, qui les soutenait dans les airs; la victoire fut complète; elle récompensa la fierté de l'artiste. Il avait su attendre en silence et sans les provoquer les applaudissements de la foule. Il est vrai qu'il avait le droit de les prévoir.

Après quoi, Pils n'eut plus qu'à regarder la mort en face. Depuis longtemps elle le guettait, mais l'énergique artiste semblait lui avoir dit d'attendre; et, comme attendrie de son courage, l'impitoyable ennemie s'était reculée un instant. Elle revint à son jour saisir une victime qui ne la craignait plus. Peut-être même le pauvre patient l'accueillit-il sans regrets. Depuis de longues années, Pils traînait au

dedans de lui-même un mal qui ne pardonne guère; son visage restait calme et souriant; mais on dit qu'il en avait assez de vivre et de souffrir. Ce fut sans effort qu'il ferma les yeux sous le toit d'un ami, non loin de la mer, dont il aimait le bruit; ce bruit qui lui parlait sans doute des rivages lointains où il avait gagné ses premiers honneurs. De là son oreille pouvait entendre d'avance, et avec quelque douceur, l'écho des regrets que son caractère si droit, son cœur si bon, laissent dans la mémoire de tout ceux qui l'ont connu.

La postérité y joindra certainement sa voix; elle dira, comme les contemporains, quelles œuvres on pouvait à bon droit attendre encore de Pils. Jusqu'au dernier jour, il avait prolongé ce progrès, qui s'arrête ordinairement au milieu de la vie du plus grand nombre, mais qu'il avait mérité, lui, au prix d'une vie écoulée tout entière entre deux rudes compagnons: le travail et la souffrance.

RICARD

EXPOSITION DE SES ŒUVRES

(1873)

Le nombre des artistes de race, vraiment dignes de porter ce titre, est moins restreint qu'on n'aime à le répéter. Derrière les esprits premiers qui font éclat et laissent un sillage, il y en a d'autres dont la Muse a touché le front d'un doigt plus léger et qui en demeurent cependant marqués. Si le don de créer leur a été refusé, ils ressentent aussi les divines ardeurs inconnues à la foule. Ils font cortége aux héros, mais ils sont dignes de marcher dans leur ombre. Natures ondoyantes et de reflet, elles ne seraient rien peut-être sans la lumière qui marche devant elles, mais elles lui empruntent une grâce aimable qui mérite qu'on lui fasse accueil et qu'on la signale.

Ricard, dont les œuvres furent exposées à l'École des Beaux-Arts, était du nombre de ces suivants des maîtres. Avait-il le goût des pensées laborieuses? On ne voit pas du moins dans les toiles nombreuses rassemblées par des mains amies que l'ambition de la

personnalité le troublât beaucoup, ni qu'il ait cherché longtemps l'au delà de la nature. Il était semblable à ces musiciens qui se contentent de redire les mélodies dont ils n'ont pas trouvé le secret, et tant de souvenirs remplissaient sa mémoire qu'ils faisaient obstacle à l'issue de sa pensée.

Comme beaucoup de ses contemporains, il est évident qu'il ne reçut qu'une éducation incomplète. Le travail de l'atelier l'ennuyait, les laideurs qui entourent l'étudiant dans ce lieu le lui rendaient le plus souvent insupportable. Il eût dû comprendre que c'est un stage indispensable, et qu'on apprend là ce qu'on ne peut se passer de savoir sans en porter toute sa vie l'ineffaçable marque. Les chefs-d'œuvre des maîtres qui remplissent le Louvre trompent plus de gens qu'ils n'en aident. La facilité qu'on trouve à se satisfaire en les copiant abuse sur le profit qu'on en retire, car pour extraire de certains tableaux la science qu'ils contiennent, il faudrait commencer d'abord par la longue et patiente éducation dont le génie lui-même a eu besoin pour les produire. On vante trop aujourd'hui cette habileté de mauvais aloi qui excelle surtout à faire naître les hasards profitables. Peut-être elle aide à imiter, ce n'est point avec elle qu'on crée des œuvres saines et durables.

Il semble que Ricard ait compris tout ce qui lui manquait ; il n'entreprit jamais une œuvre de quelque haleine. Le plaisir de chercher une composition dont les lignes se balancent avec bonheur, celui de

faire parler l'âme, d'en exprimer les tristesses, les joies ou les passions, lui demeura, paraît-il, étranger ; peut-être jugeait-il inutile de le rechercher, et il avait la clairvoyance de la modestie. Son œuvre se partage en deux séries : les portraits et les copies. Ceux qui cherchent aujourd'hui à grandir sa mémoire ont jugé ce dernier genre de travail assez original et puissant pour vouloir en faire la confidence au public. Nous croyons qu'il y a en cela excès de zèle et d'amitié ; l'*Antiope* du Corrége et la *Vierge* du Titien sont trop voisines de la salle d'exposition des Beaux-Arts, pour qu'on ne puisse faire, sans quelque dommage pour Ricard, comparaison facile de l'original avec la copie. Sans doute la tête de vieillard et la *Sainte Famille* sont des morceaux exécutés avec intelligence et qui rendent avec une sorte de science la magie du coloris de Rembrandt et de Rubens ; il faut bien convenir cependant que ces heureuses imitations ne méritent qu'une estime restreinte, et les artistes savent à quel rang ils placent les plus habiles copistes.

Ricard aimait passionnément l'Italie ; il séjourna longtemps à Venise et à Rome ; mais il n'y voulut voir que le Titien et le Corrége. Ces maîtres du coloris lui faisaient oublier tous les autres ; leurs procédés de préparation, le secret de leurs empâtements et de leurs glacis absorbèrent plus son étude que le grand style, la fière allure ou la grâce enchanteresse de leurs personnages. Peut-être le peintre avait déjà fait son sacrifice ; et après s'être essayé une fois

chez M. Demidoff à la peinture décorative, il se restreignit bientôt à n'être plus qu'un peintre de portraits. Celui de madame Sabatier signala ses débuts. L'éclat du ton, cette sorte de style qui résulte de la simplicité de la lumière et des ombres, étaient d'un bon augure, et les juges plus difficiles qui se seraient inquiétés de la faiblesse du dessin se laissèrent aller à prédire qu'un véritable talent se révélait ici. Le portrait de mademoiselle Clauss, qui parut en 1853, prolongea ces espérances. Malgré l'effort qui se trahissait visiblement dans cette œuvre, il y avait dans l'ensemble un charme réel; c'était une œuvre d'art, plutôt peut-être que l'œuvre d'un artiste sûr de lui et dont on pouvait être sûr à son tour. A la suite de ce second succès, Ricard produisit une série de portraits qu'il exposa jusqu'en 1860. Mais à partir de cette année il se renferma dans son atelier, s'y faisant une sorte de réputation à huis clos qui dépassa bientôt celle qu'il avait gagnée au plein jour. Nature pleine de charme, modeste et vraiment bonne, il eut beaucoup d'amis, trop peut-être. Quelque défiance qu'un esprit sensé ait de la louange, il en subit, même en s'en défendant, la douceur énervante. On ne résiste pas à des complaisances de tous les jours. On a beau se boucher les oreilles, si subtil est le son de l'éloge qu'il entre par la plus fine ouverture. Et puis cette camaraderie parisienne est si intelligente, elle parle de tout, connaît tout si bien, juge tout si facilement! L'homme de lettres reconnaissant devient bientôt le conseiller de

l'artiste auquel il doit les premiers éléments de la critique. Il n'est alors caprice paradoxal de son maître qui ne devienne naturellement pour lui un trait de génie. Comment résister? Joignez-y cette tendance maladive de certains artistes à chercher un nouveau inutile et souvent dangereux. Elle a conduit Turner à la folie; Ricard s'en serait-il garé? Il y a telle de ses toiles qui semble le souvenir d'un rêve étrange, plus qu'un effort sincère vers la réalité. Tantôt il voit rouge, tantôt il se livre au bleu de Prusse; aujourd'hui, il est précis jusqu'à la dureté; le lendemain, il noie ses formes et ses contours dans des ombres fuyantes et inexpliquées. Quoi qu'il fît, ses amis applaudissaient. — Il finit à temps pour sa gloire. La mort le prit en souriant, au milieu d'un court sommeil; elle lui fut douce, comme la vie; l'avenir lui sera plus sévère.

Toutefois, les portraits de la vicomtesse de C..., de madame Exshaw et de son fils, celui de madame Hatzé mériteront toujours une place à part dans l'œuvre de ce peintre aimable. Il étonnera ses juges futurs par ses défaillances autant que par ses qualités indéniables; cependant ils lui accorderont volontiers les dons qui auraient pu faire de lui, en d'autres temps et dans un milieu plus sain et plus fortifiant, un artiste peut-être supérieur.

COROT

(1875

Si c'est une tâche toujours difficile que celle de juger un artiste célèbre, cette tâche devient presque trop lourde lorsqu'il faut la remplir devant une tombe. Le respect qu'on doit à des douleurs si récentes devrait, ce me semble, imposer silence pendant quelques semaines au moins à la critique, et suspendre les droits dont le public l'arme souvent malgré elle. Mais le temps marche vite aujourd'hui pour les morts, on est obligé de parler d'eux avant que l'indifférence implacable des vivants, même pour les plus illustres, les enveloppe, et la postérité doit prendre la voix pour ainsi dire au bord du lit des mourants.

Corot était un enfant de Paris. Il y naquit en 1796. Ses parents tenaient un petit commerce et le faisaient prospérer en attendant que le fils pût leur succéder. Ce fut chez un drapier, où ils le mirent en apprentissage, que s'éveilla la vocation du futur chantre des églogues printanières, et c'est par les carreaux sombres d'une boutique qu'il s'apprit à regarder le soleil.

Ce père prudent, comme tant d'autres, et qui ne pouvait rien comprendre aux ambitions d'un enfant si peu semblable à lui, enchaîna pendant vingt-six ans la liberté d'un fils, trop tendre pour n'être pas soumis. Mais, en admettant qu'il ne dût faire qu'un mauvais peintre, il était plus évident encore que Jean-Baptiste ne serait qu'un détestable marchand. Le père rendit la main et lâcha le rebelle dans le monde, avec 1,000 francs de pension par an. Il ne se résigna à les doubler que vingt-cinq ans après. Corot avait alors cinquante ans; mais il venait d'être décoré. — Les biographes racontent que Corot reçut ses premières leçons de Michallon. Ce n'était pas un peintre sans mérite, bien que son nom soit à peu près oublié aujourd'hui. Les tableaux signés de lui, que l'on rencontre dans les musées, laissent apercevoir un talent déjà sûr, un praticien habile. Sans une mort prématurée, il eût été peut-être, il pouvait devenir un artiste original. Le contraste est frappant entre la manière du maître et celle de l'élève. Mais les conseils de Michallon laissèrent leur trace, et il est facile d'en retrouver plus d'une. Il y a du classique dans le pseudo-réaliste Corot. Que de fois, croyant retracer les pauvres contours des collines de Ville-d'Avray, il en a fait un paysage d'Arcadie! Que de petites maisons blanches perdues dans la feuillée il a déguisées en temples antiques! Michallon aimait les lignes bien balancées : il violentait la nature; forcément, sous sa main, elle prenait l'aspect d'un décor de théâtre; on

y trouvait inévitablement un premier plan, rivière ou rocher, avec les coulisses nécessaires qui repoussent le fond aux formes tourmentées. Cette tradition était demeurée vivace dans l'École française depuis que le grand Poussin y avait mis l'empreinte de son génie. On en peut signaler encore l'influence dans les scènes auxquelles se plaira de préférence l'imagination de Corot.

Qu'on examine presque tous ses tableaux, surtout les plus importants, ceux-là mêmes auxquels il en appellera pour se mieux justifier : voilà bien, à droite et à gauche, le gros arbre ou la futaie sombre; ils sont chargés de faire valoir la limpidité du lac tranquille et la fuite vaporeuse des horizons : c'est la coulisse. Dans le fouillis où le regard s'aventure incertain, n'est-ce pas un rocher que le spectateur croit apercevoir? Pierre moussue ou buisson épineux, c'est le premier plan, et si les collines du fond sont trop humbles pour servir de marchepied aux yeux d'un Olympe païen, cette concession, que les adeptes salueront comme un acte d'indépendance, ne suffit pas à changer la physionomie de ce paysage naturellement académique. La couleur est plus pâle, moins pâteuse; c'est du Michallon en grisaille.

Ce qui fit l'originalité de ce novateur sans le savoir, ce furent moins les tendances de son goût que la manière imprévue dont il se servit pour en témoigner. Cette manière, la nature la lui imposa peut-être. Il était né malhabile, et il commença trop tard une édu-

cation dont les mieux doués ne se passent pas plus facilement que les autres. L'indépendance d'allures qu'il montra quelques années après son premier voyage en Italie était peut-être moins l'effet et la conséquence d'un parti pris, l'envie naturelle à un débutant d'attirer l'attention par d'audacieuses incorrections, — on était alors en plein mouvement de réaction contre le style des successeurs de David, — qu'elle ne tenait à son impuissance native; et il ne faudrait pas croire qu'il ne s'efforçât pas d'en guérir.

A son arrivée sur la terre classique, lorsqu'à Rome il tâtonne encore et cherche son procédé, ses premiers ouvrages laissent voir, avec un sentiment personnel qui se révèle vite et qu'il serait injuste de nier, un effort marqué pour atteindre le fini du morceau, pour rendre la forme particulière du détail. Il y a telles de ces petites toiles qui rappellent pour l'exactitude et la naïveté les études que Bidault peignait dans la campagne romaine avec une simplicité dénuée d'artifice, mais non pas d'art, et à laquelle, par un retour des choses d'ici-bas, inévitable lorsqu'il est juste, on commence à trouver du prix. Quand la sincérité les rapproche, tous les artistes ont leur point de ressemblance. Corot renonça bientôt à lutter contre ses faiblesses. Cette lutte lui coûtait trop. Ce ne fut pas cependant sans en garder une sorte de honte, et certainement quelques regrets. Plus tard, au fort de sa gloire, avec cette bonhomie qui le servait si bien, quoiqu'elle ne fût certes pas calculée, surtout lorsqu'il

soupçonnait les arrière-pensées du spectateur, il prenait les devants, et, sans y être poussé par quelque remarque insidieuse, il s'accusait de ses défauts. « Ce n'est pas assez fait, vous le trouvez, n'est-ce pas? Je le vois bien, mais ce n'est pas ma faute, c'est la sienne. » Et il montrait sa main. On déguisera, si l'on veut, sous le nom de modestie ce sentiment qui faisait ainsi parler un homme soutenu de tant de louanges, et que l'éloquence de ses amis défendait contre ses propres défiances; il n'en est pas moins fort probable que Corot sentait son mal, et son gémissement venait de là.

Les défauts de Corot, cependant, l'ont bien servi de son vivant. Dans un temps comme le nôtre, où tous les révoltés ont des chances de gain, les rebelles à la grammaire sont mieux accueillis des esprits ignorants et paradoxaux que ceux qui lui restent soumis. Le succès pouvait se faire attendre, mais il était certain. Il vint chercher Corot quand il était déjà vieux, il est vrai; mais jusqu'aux dernières heures de sa vie il lui demeura fidèle. L'avenir y contredira-t-il? Quoi qu'il arrive d'un doute toujours permis, on ne peut nier sans injustice que, par certaines parties de son talent, Corot n'ait approché quelquefois du plus grand art. Le peintre chez lui a fait trop souvent tort au poëte, mais le poëte est presque toujours présent dans l'œuvre du peintre. C'est encore lui qui triomphait quand la main trahissait le sentiment. Que de fois ses adversaires eux-mêmes s'arrêtaient malgré

eux devant l'œuvre qui les irritait, et, séduits par le charme indéfinissable qui s'échappait de cette toile confuse, noire, invisible, ne pouvaient s'empêcher de dire avec une sympathie pleine du souvenir de leurs propres émotions devant la nature : « Quel dommage! cela pourrait être si beau! » En effet, le tableau était bien disposé, avec le goût d'un esprit délicat qui sent les beautés du rhythme, et qui répugne aux niaises et laides exigences du réalisme; les tons, fondus dans une gamme sourde, mais harmonieuse, ne manquaient pas d'une finesse savante; tout était prêt pour que le tableau fût complet à peu de frais; mais, hélas! le tableau restait presque toujours à exécuter.

Parce qu'un grand peintre s'écria un jour, dans un accès de mauvaise humeur contre un bavard ignorant, que la peinture sentait mauvais et qu'elle n'était pas faite pour être regardée à bout de nez, il ne s'ensuit pas que cet aphorisme railleur, malgré son sens vrai, soit un argument décisif. Les myopes sont de mauvais juges; mais que dire de ceux qui exécutent leurs tableaux comme s'ils étaient myopes eux-mêmes? Notre temps est le premier qui ait inventé le moyen de se passer du métier et trouvé un brevet de génie dans l'inexpérience présomptueusement hâtive et la maladresse de naissance que le travail lui-même ne peut redresser. — Mais on chercherait vainement dans le passé l'exemple et la justification de théories si commodes et si dangereuses. Les tempéraments

différent, et chaque artiste a le droit, le devoir même d'être lui. Qui le niera? On ne peut exiger d'un Rubens, tout de séve et de jet, ces longues caresses du pinceau que le placide Léonard promena sur la forme; le fougueux Frank Hals est un grand portraitiste à côté du froid Van der Helst, et les exquises finesses d'un Claude Lorrain ne repoussent pas le voisinage des aspects tourmentés de Ruysdaël. Mais ce que ces grands artistes n'auraient jamais admis, c'est qu'on pût se soustraire à ces conditions rigoureusement nécessaires sans lesquelles l'art, qu'on prétend servir, n'est plus de l'art. Les intentions, de si hautes sources qu'elles proviennent, l'inspiration même, ont besoin de se plier, pour être comprises, à ces lois qui seules les rendent intelligibles, et la beauté n'existe pas sans une forme définie. Tout n'est pas dans le fini, cela est vrai; mais un fini insuffisant arrête et suspend le jugement. L'œil attend, c'est la seule concession qu'il puisse faire; mais on ne peut demander qu'il recommence tous les jours.

Nous l'avons dit, il y a de grands maîtres que leur vivacité domine et qui semblent peindre avec une impatience fiévreuse. Mais, paraissant abandonner leurs premières touches, ils ont su se faire un mérite de leur fausse nonchalance. Nulle hésitation, nulle surcharge; leurs retours sur un rapide travail, ils les prévoient et les préparent, et d'un trait décisif leur pinceau court sur la toile comme la pointe du plus leste crayon. Cela s'appelle l'esprit de la touche, et

c'est le triomphe de l'habileté, qui est aussi une des faces de l'art, sinon la plus noble. Mais par quelle longue éducation il faut accepter de passer avant d'arriver à cette sécurité dans l'audace! On n'est point Watteau parce que la nature vous a donné bénévolement une main admirablement souple et adroite, mais parce que, sans découragement, on a vingt ans peiné avant de peindre le voyage à Cythère.

L'éducation, voilà donc ce qui a manqué à Corot. Avec elle, il eût fortifié ces dons charmants qui lui ont fait sous nos yeux de si chauds admirateurs; mais nos descendants, qu'aucun souvenir ne rendra indulgents, qu'aucune précaution ne gênera, et qui ne demanderont à nos artistes d'autres vertus que celles dont leur talent se sera augmenté, auront-ils pour lui toute la tendresse, toutes les complaisances qui semblent si naturelles et si justes à ceux qui ont vécu à ses côtés et vu ses œuvres dans leur première fraîcheur? Lorsque le temps aura passé son doigt malicieux sur ces silhouettes déjà si molles, lorsque ce voile qu'il jette avec une égale insouciance sur les plus belles œuvres et sur les plus faibles, obscurcira ces couleurs brouillées au hasard du pinceau sur une ébauche fatiguée, que restera-t-il de ces aubes et de ces crépuscules, et de ce charme encore vainqueur aujourd'hui de tant de reproches? Les interprétations et les dithyrambes seront tombés dans le vaste oubli qui attend nos jugements précipités et nos engouements, et l'artiste, presque désarmé, res-

tera à côté de ses rivaux plus forts que lui, Marilhat, Decamps, Troyon, Jules Dupré, en face d'un public qu'on ne pourra plus surprendre ni forcer d'applaudir.

Chose étrange, quoique assez ordinaire, et qui prouve bien tout ce qu'il y a de factice dans certaines louanges et de réserves secrètes derrière les sympathies les plus hautement proclamées : Corot a eu beaucoup d'élèves; beaucoup d'artistes, du moins, depuis de longues années, se sont glorifiés d'avoir écouté ses leçons et l'ont appelé leur maître, et presque tous, vis-à-vis de ses enseignements et à côté de ses exemples, ont gardé une indépendance presque irrespectueuse, à tout le moins peu d'accord avec l'admiration qu'ils témoignaient à leur professeur. C'est par le côté idéal de son talent que Corot finit par prendre une place si imposante dans l'art contemporain; c'est à l'aide de l'idéal qu'on a défendu ses œuvres, et c'est l'idéal que l'école nouvelle semble dédaigner avec le moins de remords. Corot aimait la belle ligne, il faisait son choix dans le vaste paysage de la nature; on affecte aujourd'hui des prédilections agressives pour les plus laides réalités. Il noyait dans un *flou* général ses arbres et ses figures; on pousse à l'extrême le scrupule de l'exactitude. L'herbe verdoyante, sous le grand chêne, est l'objet d'une étude aussi consciencieuse que les vastes ramures qui l'ombragent. Quant à ses figures, le plus hardi de ses admirateurs tremblerait qu'on ne comparât les

siennes aux nymphes et aux satyres que Corot dessinait avec une gaucherie sans gêne, en leur donnant, il est vrai, pour excuse ces lueurs du crépuscule qu'il avait de bonnes raisons pour préférer au franc soleil de midi — gaucherie sans gêne, nous l'avons dit, non inconsciente. N'est-ce pas le peintre lui-même qui, dans cette lettre pleine d'humour et de poésie qu'on a appelée le manuel du paysagiste, nous a rapporté si naïvement le jugement du paysan Simon? « Ohé, Simon, comment trouves-tu ça? — Ah! m'sieu, dame, c'est ben biau. — Qu'est-ce que j'ai voulu faire, Simon? — J'le vois ben, m'sieu, c'est un gros rocher. — Eh non, bêta, c'est une belle vache. » — De Corot ou de Simon, lequel avait la meilleure vue?

Il fallait bien chercher une qualité qui forçât la foule résistante à laisser tomber sur le peintre aimé une absolution définitive, sans s'acharner à examiner ses défauts. Un des amis de Corot l'a trouvée sur sa tombe dans un de ces mots qui ont plus de brillant que de clarté : « Il a peint, dit-il, l'âme de la nature. » Ne pourrait-on pas demander au poëte qui l'a prononcée l'explication de cette mystérieuse définition? L'âme n'a pas de contours visibles. Est-ce que, par l'effroi que la précision inspirait à Corot, celui-ci a mieux réussi qu'un autre, dit-on, à fixer cette chose impalpable, flottante dans l'éther, et qui n'en circule pas moins sous l'écorce du chêne et dans l'onde des torrents? Mais le Poussin, qui recueillait en se pro-

menant les cailloux de la route pour les copier ensuite avec plus de fidélité, n'a-t-il pas réussi à peindre à son tour l'âme de la nature? Cette âme a-t-elle déserté les champs ensoleillés ou les marines furieuses de Ruysdaël? Est-ce que ces deux élèves de Corot, M. Français, qui poursuit d'un œil si scrupuleux le modèle du feuillage et l'ossature des arbres, M. Daubigny, avec sa rude et sincère coloration, n'ont pas voulu exprimer à leur tour l'âme de la nature? Ou bien est-ce qu'en supprimant, par une logique commode, le corps des êtres dont il essaye de nous rendre la ressemblance, le peintre arrive plus sûrement à nous faire apercevoir leur âme?

Corot ne fut point de l'Académie. On en a fait un reproche à l'illustre corps. C'était prévu. Il est probable que Corot s'en étonna moins que ses amis. Il avait trop de fierté pour ne pas vouloir éviter un refus, et trop de clairvoyance pour ne pas le prévoir. Sans doute il y avait dans l'Institut plus d'un artiste tout prêt à la justice et à la franchise, et capable de reconnaître et de signaler dans les œuvres de Corot les qualités qui y sont. Mais on semble oublier que l'Académie n'est pas seulement un corps chargé de décerner à ceux qui le méritent l'honneur, secrètement envié de tous, de siéger dans son sein, et qu'elle est encore, qu'elle est surtout une sentinelle; or une sentinelle n'a pas le droit d'oublier son mot d'ordre; le sien, elle le proclame par ses choix : c'est le respect et la sauvegarde des enseignements que lui ont légués

les grands maîtres de tous les temps. Si c'est là une tyrannie, elle laisse une suffisante liberté à l'imagination. Ceux-là seuls qui la subissent ont le droit de protester, quand leurs efforts passent sans récompense. Aux autres, quel besoin ont-ils d'un titre dont ils font bon marché, et quelle valeur commerciale ce titre ajouterait-il à leurs tableaux? Mais à qui fera-t-on croire que des artistes comme MM. Meissonier, Gérôme, Robert-Fleury, Cabanel et leurs collègues fussent incapables d'apprécier la valeur de Corot? Qui pourra supposer qu'en protestant par une exclusion systématique contre un talent dont l'éclat les gênait, ils aient laissé voir une secrète et mesquine jalousie?

La vie de Corot a été longue. Elle offre cependant peu d'incidents. La bonté, une bonté parfaite, jette seule sur ces soixante-dix-neuf années de travail constant un nouveau reflet; il suffit pour en éclairer l'honnête uniformité. Mais la bonté est modeste et silencieuse, et la bonté, c'est toute une partie cachée de l'existence et de l'activité de celui qu'on appelait si justement « le bon Corot ». Que de jeunes gens — on l'a su quelquefois par eux — il a aidés à ne pas se décourager, à devenir des artistes, même des littérateurs! Il n'était pas plus exclusif dans sa sympathie que dans sa charité. Que d'autres dont il a adouci la vieillesse! Il aimait consoler et il aimait à donner. Sa dernière action fut une bonne action. On sait comment, si peu de temps avant d'aller rejoindre son

ami Millet, il vint en aide à sa veuve et à ses enfants. Aussi, pourquoi s'étonner qu'après avoir été si longtemps l'apôtre et l'exemple des vertus évangéliques, il soit mort comme il voulait, comme il avait mérité de mourir, en chrétien? C'est un titre durable : il s'ajoute utilement à nos gloires éphémères; il est plus facile de le railler que de chercher à s'en rendre digne.

MILLET

(1875)

Il y a quelques jours à peine, mourait un homme dont la carrière sert d'exemple pour prouver la puissance de certaines protections, la mobilité de la foule, sa docilité et le pêle-mêle étrange d'opinions au milieu duquel un artiste est obligé aujourd'hui de vivre et de chercher sa voie, surtout s'il préfère celle qui doit le mener le plus vite possible au succès. Millet, après avoir connu les longues souffrances de la pauvreté et de l'oubli, était devenu, depuis quelques années, un des favoris de la critique et de la fortune. Les marchands, disent ses amis et ses panégyristes, se disputaient ses œuvres; les amateurs de Belgique et d'Amérique couvraient d'or ses moindres tableaux, et le Musée du Luxembourg paraissait vide à ses admirateurs parce que l'administration, trop indifférente ou plutôt trop timide, avait négligé d'y recueillir quelques-unes de ses productions, alors que le dédain de la foule les rendait de facile acquisition à cette grande pauvresse. Toutefois, au milieu de ce

concert d'éloges, il n'était pas difficile d'entendre la note discordante et de nombrer les protestations. Parmi les confrères mêmes de Millet, parmi ceux qui, connaissant le mieux les secrets du métier, semblaient devoir fournir au vaste public des ignorants l'indiscutable éloge qu'il est chargé de répéter, on trouvait autant et plus de frondeurs que d'enthousiastes; cependant les uns et les autres tombèrent une fois d'accord : ce fut lorsque le directeur des Beaux-Arts, par un acte de confiance qui ressemblait à une bravade, livra au peintre des *Paysans* les murailles du Panthéon pour les décorer. Ce jour-là, en effet, tout le monde partagea son étonnement.

A quoi donc tenait cette divergence d'opinion? Les apologistes ont voulu élargir le débat et tenté de changer le sujet de la querelle. Millet, suivant eux, portait la peine de ses préférences réalistes, mais ses héros ne déplaisaient qu'aux intransigeants de l'idéal. Il faisait parler à ses tableaux, et trop éloquemment, la langue de la démocratie. Peu s'en fallut qu'on ne fît de l'homme qui détestait le plus la politique — c'était une de ses vertus — un des apôtres du radicalisme militant. Mais non, disaient les contradicteurs, nous ne cherchons nos raisons ni ici, ni là, ni si haut, ni si loin. En vain vous supposez un parti pris de notre part et des vengeances sournoises; il n'y a qu'une différence de jugement : nous trouvons laid ce qui vous semble beau, mal peint ce qui vous paraît habile, et, là où vous admirez l'expression de

la vérité, nous ne voyons, nous, qu'une interprétation, monotone d'abord, et le plus souvent mensongère de la nature. La question n'est ni mystérieuse ni complexe, comme il vous serait commode de le faire croire. Restons tous ensemble sur le terrain de l'art; écoutez nos raisons, vous nous donnerez après les vôtres. Vous dites que l'âge des concepts poétiques est passé; le public ne se laisse plus séduire, selon vous, que par ce qu'il comprend; l'Olympe le fatigue aussi bien que le ciel, et sa capacité d'admiration ne se hausse plus au delà de son horizon terrestre et de ses habitudes familières. Soit. Mais Millet est-il donc le premier qui l'ait suivi dans ses évolutions de goût? D'autres avant lui, pour plaire à ce grand blasé, n'ont-ils pas trouvé avantageux de regarder la campagne et de copier les haillons? Sans sortir de nos propres frontières, ne pourrait-on pas citer plus d'un artiste, depuis Lenain jusqu'à Léopold Robert, qui se sont épris de la laideur ou qui ont cherché la poésie sous le sayon du pâtre et la cape du pêcheur? Est-ce que le Lorrain, avant l'école contemporaine, n'avait pas déjà compris la mélancolie du soir ou la gaieté du soleil levant? Nous ne trouvons rien de nouveau dans le catéchisme de votre novateur, rien que la manière dont il use pour le prêcher. Il est permis, qui le nie? de préférer les sujets familiers aux grandes anecdotes de l'histoire ou aux légendes sacrées des religions, cela dépend de l'envergure de l'imagination; tous ceux qui tiennent

un pinceau ont le droit de compter sur l'attention qu'ils sollicitent, sous quelque drapeau qu'ils se rangent. Cela va sans protestations. L'important seulement est de mériter cette attention par un talent vainqueur et d'exposer ses convictions si bien, que le spectateur n'ait pas à discuter la valeur des preuves qu'on met sous ses yeux.

Le beau, dites-vous, c'est la vérité; nous accordons que le beau ne peut se passer de la vérité; mais tout ce qui est vrai n'est pas beau, par cela seul qu'il est la copie exacte et sans choix d'une réalité. Et encore, il faudrait s'entendre sur ce que vous appelez la vérité. Est-ce que la vérité peut se passer de la variété? La face de la nature est infinie et sa physionomie changeante. Celui qui veut s'en faire le portraitiste fidèle est tenu de la suivre dans ses mille transformations. Vous choisissez de préférence l'homme des champs pour votre étude, et vous aspirez à en créer le type; mais c'est là, ce nous semble, une première erreur : il n'y a pas un visage définitif qu'on pourra appeler le paysan, comme il y a eu un homme qui s'est appelé César ou Dante. Mais il y a une fraction de l'humanité, fraction laborieuse et souffrante, vaillante et résignée, pure souvent, quelquefois aussi vicieuse, qu'on retrouve changeante dans son extérieur et dans son âme, comme le reste des autres hommes, et c'est une prétention bien inutile que de s'attacher à symboliser ce qui se dérobe logiquement à votre essai de synthèse. Faites des paysans

si c'est votre caprice, mais qu'ils soient comme ils sont partout, les uns beaux, les autres laids; qu'il y en ait de jeunes et de vieux, de mélancoliques et de gais. Le paysan que vous essayez de peindre n'est pas le paysan que vous rêvez. C'est un paysan, rien de plus. La forme que vous lui prêtez est une de celles que vous avez pu voir peut-être, mais peut-être aussi est-ce la seule que l'impuissance de votre main vous a condamné à répéter sans cesse malgré vous. Et faut-il encore suivre l'artiste jusqu'au bout des libertés qu'il veut prendre? Faut-il que la nature elle-même, qui sert de cadre et de décor à ses personnages, soit incommutable comme eux? Quoi! cette lumière grise, sourde, décolorée, c'est le radieux soleil de midi, c'est le rayonnement de cette chaleur qui jette le faucheur accablé sur le sillon? Millet croit peindre ainsi le midi, comment peindra-t-il le crépuscule et le matin? On les cherche en vain sur ses toiles. C'est toujours cette heure incertaine et invariable, compagne incertaine d'un acteur qui ne change jamais ni de visage ni de costume; et vous appelez tout cela la vérité, et vous écrivez sur le mur de votre atelier ce grand mot : Sincérité, comme une leçon à ne pas oublier et dont vous faites partage à ceux qui sauront la lire. Peut-être, après tout, êtes-vous sincère autant que vous pouvez l'être, mais soyez-le jusqu'au bout. Dites, et ce sera votre excuse : « Je fais de mon mieux, je ne sais pas aller au delà. Je n'ai jamais réussi à modeler un visage ni une main, à dessiner

un pli, à comprendre le rhythme d'une composition. Sous mon pinceau rebelle, le même ton de brique se plaquait malgré moi sur le visage de mes modèles, le même bleu passé s'attachait à leur tablier sans forme. J'ai lutté trente ans pour me vaincre. J'ai laissé dire mes amis; ils ont pu tromper les autres; ils n'ont jamais réussi à me tromper moi-même. »

Si modeste qu'il fût, Millet n'eût jamais sans doute consenti à ces aveux. Comment, d'ailleurs, ne se fût-il pas laissé étourdir, après tant d'années passées dans le dédain, par le bruit nouveau d'un succès auquel peut-être il ne s'attendait plus? Il n'y a pas de probité plaintive qui ne se laisse convaincre par le doux murmure d'un éloge. On peut croire que ce fut la louange qui attacha l'artiste pour toujours à ses défauts. Il eut le malheur de ne pas se défier assez de l'amitié. Cet homme simple et bon respira, sans s'en apercevoir, l'encens fatal qu'on brûlait devant lui. Depuis longues années, d'ailleurs, dans ce petit monde de Barbizon, on s'était habitué aux exagérations des amis de la presse. C'était une seconde langue, qu'on ne trouvait ridicule que lorsqu'elle s'employait à vanter les autres. Rousseau, ce fin railleur, se laissait appeler le grand Tellurique par Gautier, sans broncher sous le choc de cette épithète par trop virgilienne. Comment Millet eût-il mieux résisté? Ce qui fit jaillir le talent du paysagiste, ce qui le poussa dans les derniers temps de sa vie vers ces limites extrêmes où l'audace touche à l'absurde, la

camaraderie, enfin, enraya également les progrès qu'aurait pu faire Millet; il crut avoir trouvé le côté définitif de ce qu'on appelait autour de lui son génie; il s'y établit et n'en bougea plus. Aussi, malgré les dons qu'il ne faut pas méconnaître, malgré l'action même qu'il exerça autour de lui et malgré les cris d'admiration dont on salue toute son œuvre, il restera confiné probablement par la postérité avec ceux dont la main a trahi les aspirations, demi-poëtes et demi-artistes, trop incomplets pour mériter d'être classés parmi les maîtres, trop méritants cependant pour être ensevelis à jamais dans un dédaigneux oubli. « Je meurs au moment où j'allais enfin faire des progrès », disait il y a peu d'années un grand peintre que la mort venait saisir en pleine puissance de talent et de renommée. Peut-être, avant de mourir, Millet jeta-t-il, lui aussi, à la vie le même reproche et sur son œuvre le même regard plus justement anxieux.

Millet se vantait d'être l'élève de la seule nature. Il eut deux autres maîtres cependant, dont l'influence, il est vrai, n'apparaît pas clairement dans ses tableaux : l'antique d'abord, qu'il admirait bien haut; Paul Delaroche ensuite, qu'il est juste de ne pas oublier. Nous ne savons si l'auteur de l'*Hémicycle* eût été fier de la réputation de son disciple, ni si le disciple rendait justice au talent de celui dont il avait demandé quelque temps les leçons; mais on a profité du rapprochement momentané de ces deux artistes si

différents pour les comparer l'un à l'autre. La plupart de ceux qui se sont essayés à ce parallèle l'ont fait, on devait s'y attendre, pour écraser et conspuer P. Delaroche et pour se venger sur sa mémoire de l'ennui que cause aux amateurs de paradoxe une gloire dont le goût général est le garant et l'appui. C'était, ce nous semble, manquer de prudence. Quelle qu'ait été la part de la chance dans la destinée du peintre de la *Mort du duc de Guise,* la postérité et les gens qui peuvent réfléchir diront, nous le croyons, que l'homme vint en aide à son bonheur, et, en donnant même aux tableaux de Millet toute la valeur que ses admirateurs leur veulent attribuer, on ne peut sans sourire entendre ceux-ci préférer la *Batteuse de beurre* au *Charles Ier* et mettre même le *Bûcheron et la Mort* au-dessus de l'*Hémicycle*. Ce sont là de ces jeux auxquels s'amusent quelquefois nos contemporains, mais qui étonneront bien nos héritiers. A réfuter ces affirmations fantaisistes on perdrait son effort; les intéressés n'ont garde de vous écouter, et il y a des indignations si inutiles qu'elles en paraissent naïves. On peut dire seulement que l'admiration manque quelquefois de mesure et de coup d'œil, et qu'à faire le piédestal si haut, elle n'arrive souvent qu'à mieux montrer la petitesse de la statue. Ne cherchons pas si loin de Millet des comparaisons que le bon sens refuse de comprendre, et, s'il fallait lui trouver un rival dont le talent probe a poursuivi le même but et dont la renommée de bon aloi surpasse

la sienne dans le public qui s'appelle tout le monde, M. Breton est celui-là. Nous n'insistons pas.

Comment donc expliquer l'engouement dont tant de journaux se sont faits l'écho après la mort de Millet? Nous croyons que cela tient à des causes toutes naturelles et faciles à déduire. On vante d'autant plus volontiers ceux dont il est d'autant plus facile d'atteindre le niveau. Les défauts d'Eugène Delacroix lui ont fait plus de partisans que ses grandes qualités; combien de satellites du brillant auteur de la *Noce juive* ont cru égaler sa couleur en copiant son mauvais dessin, d'autant plus facilement qu'ils étaient plus incapables eux-mêmes d'en sentir les choquantes incorrections! Si Millet pouvait devenir un maître, malgré son indigence d'invention et son exécution anémique, il n'était pas difficile d'acquérir soi-même une part de succès. Combien de gens seraient de grands écrivains si l'on pouvait supprimer la grammaire! Joignez à cela la complicité des virtuoses de la presse, qui cherchent de préférence pâture dans les champs où pousse le paradoxe, toujours prêts à le soutenir sans remords, parce qu'ils n'ont guère le moyen de se faire par eux-mêmes des convictions qui ne peuvent se passer d'une éducation spéciale. On trouve ainsi sans peine le secret de cette pensée de louanges qui suffit le plus souvent pour entraîner les badauds et pour en faire les complices complaisants des tentatives les plus contestables.

Toutefois, si les œuvres de Millet soulèvent des controverses qu'on ne peut taxer d'injustice, sa vie n'offre qu'un long et honorable exemple auquel il est aisé de rendre hommage; le travail l'a remplie tout entière, l'amour des siens en fut la plus chère joie. Les bruits de Paris venaient mourir sur le seuil de la modeste maison que le peintre s'était choisie au bord de la forêt de Fontainebleau. On n'y entendait que le rire d'une nombreuse famille dont le père était le soutien et l'ami. D'autres ont raconté ailleurs cette carrière commencée sous la blouse du paysan et passée presque tout entière en face des champs et des bois. Des mains émues ont semé la poésie sur cette tombe honnête, et rattaché, pour ainsi dire, chacune des vertus de Millet aux œuvres qu'il laissait derrière lui. Mais la tendresse du souvenir, si vraiment touchante qu'elle se montre, ne peut suspendre longtemps les droits de la critique, et ce n'est pas manquer au respect qu'on doit à de pieuses larmes que de discuter les titres et le talent de celui qui les fait couler. Après tout, le plus haut éloge qu'on puisse graver sur un cercueil, n'est-il pas celui qu'a mérité Millet :

Il fut un homme de bien.

CHARLES MARCHAL

(1877)

Le coup de pistolet qui a terminé la vie de Charles Marchal a retenti bien au delà des murs de son atelier. Paris s'en est ému. Comme effet tragique, cette fin vaut la mort d'Escousse. Celui-ci sortait à peine de la jeunesse, celui-là allait entrer dans la vieillesse. L'un connaissait la vie, l'autre la devinait avec la prescience du *vates*. Tous les deux l'ont terminée par le suicide. La même pitié les enveloppe tous les deux; Dieu seul, auquel peut-être ils ne voulaient pas croire, peut les juger avec justice.

Cette mort a surpris jusqu'aux plus intimes amis du pauvre artiste. Il faut vivre si vite à Paris qu'à peine prend-on le soin de réfléchir sur soi-même; pourquoi perdre le temps à regarder l'envers du bonheur des gens? On écoutait les éclats de sa belle humeur, on enviait son heureuse fortune sous toutes ses formes. La malechance même lui avait presque profité. Depuis dix ans, elle lui dérobait la croix d'honneur. Mais parmi la foule des habits noirs,

tous marqués de rouge, qu'il coudoyait dans le grand monde où il avait été admis, cela lui constituait une sorte d'originalité non sans bénéfice. Il se plaignait en riant, on le plaignait en s'étonnant. Il faisait des tableaux que la presse vantait comme par l'effet d'un mot d'ordre. Tous ces tableaux trouvaient, disait-on, des acheteurs; le Musée du Luxembourg en avait acquis deux. Si ce n'était pas là la gloire tout entière, c'en était du moins la monnaie consolante. Avec cela, il paraîtrait qu'on peut faire sans effort montre de philosophie, porter sur les aventures de la destinée des jugements humoristiques et paraître sincère. Mais tout cela mentait, tout ce bonheur devait finir par une balle dans la tempe.

A quoi peut-on attribuer ce dénoûment? Écartons de trop hautes explications, tenons-nous aux faits. On peut l'affirmer, sans craindre de démenti : Marchal a été une des victimes de la camaraderie. C'est elle qui l'a trompé dès le début et jusqu'à la fin de sa carrière. Le jour où il a vu clair, il a pris un pistolet.

Le premier jour où un jeune artiste entreprend son premier dessin, quelque faible, quelque informe que soit l'essai, on peut prédire la destinée du débutant. Les jeunes gens entre eux n'y manquent pas; ce sont de redoutables prophètes, il est bien rare que l'avenir leur donne tort. Ch. Marchal entra jeune à l'atelier de Drolling : il voulait être peintre; mais lui seul s'en croyait la vocation. Sa mère, une excellente

femme que beaucoup de ses anciens camarades ont connue dans sa vie laborieuse et honorable, se laissa persuader et le laissa faire. Elle adorait ce fils, qui du reste le lui rendait à plein cœur. Il n'eut donc jamais le droit de dire : « J'ai perdu mes meilleures années dans d'inutiles apprentissages. » Quand il demanda un crayon, on le lui donna. Il avait seize ans ou à peu près lorsqu'il entra dans cet atelier de la rue de Sèvres d'où sont sortis beaucoup de ses camarades, comptés depuis parmi les premiers de l'école contemporaine. C'était un enfant vigoureux, aimé de tous, vivant au hasard de la journée, joueur comme une mouche dans un rayon de soleil, secouant au vent sa belle chevelure d'or, bruyant plutôt que bavard, d'une gaieté exubérante, plus assidu à l'atelier que travailleur, avançant lentement dans ses premières études, n'en paraissant guère humilié, un de ceux qu'aucun camarade ne jalouse dans le présent et n'aura sans doute à jalouser dans l'avenir. En 1848, il avait vingt-deux ans. A cet âge, où les prédestinés se décèlent, Marchal occupait une place dans l'atelier, mais il n'y comptait pas. Peu de temps après, la mort du maître dispersa les élèves; ceux que l'âge séparait, ceux que l'amitié ne rapprochait pas se perdirent de vue. Quand Marchal fit son début au Salon, les anciens camarades s'étonnèrent qu'il en fût arrivé là. Son premier tableau, à moins d'erreur, représentait une idylle plébéienne : *la Fête de la grand'mère*. La main qui l'avait peinte ne se signa-

lait pas par une adresse bien remarquable, mais l'indulgence était à la mode en ce temps-là pour ces ingénuités de pinceau; on en passait bien d'autres aux illustres. Et comme le sentiment était touchant, le tableau plut; la lithographie le reproduisit. Le premier pas, le plus difficile, était fait; s'il n'avait pas porté l'artiste bien loin, il l'avait du moins montré à ceux qui ne s'attendaient pas à le rencontrer jamais parmi les lutteurs.

Dans le temps de la jeunesse, on se lie vite. Marchal n'était pas timide. Il ne manquait pas non plus de finesse. Son œil, à demi fermé par un rire ininterrompu, voyait loin et visait le but. Parisien, il étudia de bonne heure les moyens de faire sa trouée dans la cohue. Il savait le prix des amitiés choisies à bon escient, et il agissait en conséquence. Ce n'était pas parmi les peintres ses émules ou ses supérieurs qu'il eût rencontré profit à choisir ces amitiés. Il fut assez heureux pour en conquérir ailleurs. Ajoutons qu'il était homme à les mériter. Son cœur ne devait jamais vieillir, et son cœur lui valut ces relations d'intimité qui ne se nouent d'ordinaire qu'entre les égaux de la naissance, de la fortune ou du génie.

Ceux qui l'ont connu dans la maturité de la vie disent qu'il valait beaucoup aussi par l'originalité de son esprit. Il est fâcheux que ces éclairs charmants, qui jaillissent dans le choc des mots et illuminent un instant la causerie, laissent si peu de traces. Pour quelques-uns attachés comme un titre de valeur à la

personne de certains acteurs un instant en évidence, combien se perdent dont le talent lui-même reçoit souvent un lustre de plus! On pourrait citer, dit-on, les mots de Marchal comme on citait ceux de Chamfort ou de Carle Vernet. Peut-être ses amis se feront-ils un devoir de les conserver à cette postérité qui vous tient quelquefois plus de compte de ces trouvailles de hasard que d'un tableau consciencieusement exécuté.

Toutefois cet humour, cette fantaisie de l'imagination qu'on attribuait au causeur, on ne les retrouve pas dans les œuvres du peintre. On y remarquerait plutôt la recherche du sentiment, sentiment doux, ingénu, d'une poésie familière, mais quelquefois touchante. L'Alsace était devenue, après son début, le champ qu'il comptait explorer; il y planta sa tente et n'en sortit plus. C'est là seulement qu'il cherchait, c'est là seulement qu'il rencontra ses sujets. Ils lui firent assez promptement une réputation qui n'éveillait aucune contestation. Encore bien que d'autres, comme Brion, fussent entrés en vainqueurs dans ces campagnes rhénanes où il semblait imprudent de s'aventurer après eux, Marchal avait eu la main heureuse.

Au reste, il ne prétendait lutter avec personne d'adresse de pinceau, de puissance de coloris, ni même d'originalité de dessin. Aucune de ces grandes qualités ne donnait leur cachet à ses œuvres. Il plaisait autrement, par la sincérité surtout de son compte

rendu. Trop faible pour désobéir à la vérité et lui imposer son tour d'inventeur, il lui fallait demeurer dans ce terre à terre de la copie littérale, laquelle fait quelquefois naître l'agrément et communique au portrait une originalité inconsciente. Ce furent les mérites spéciaux des principales compositions de Marchal; on les retrouve toujours les mêmes, sans progrès comme sans affaiblissement, dans ses œuvres successives, *Une hôtellerie,* la *Loue des servantes,* le *Choral de Luther.* Mieux soutenu par la faveur toujours nomade du public, si l'artiste eût produit davantage, peut-être serait-il parvenu à prendre dans l'École française une place à peu près semblable à celle qu'occupe dans l'École hollandaise un fantaisiste comme Jean Steen. Il arrangeait sans parti pris, sans routine; il n'était pas l'esclave d'un type et se tenait dans l'imitation, à mi-chemin entre le portrait et la caricature. Mais il n'était pas peintre, et l'on sait aujourd'hui ce que vaut ce jugement sans appel lorsqu'il tombe avec quelque justice sur la tête de ceux qui ne se sont pas assez souciés du danger. Il n'est bonnes intentions menées à bonne fin qui vous méritent l'indulgence. Il n'est pas peintre! Cela dit tout, et il n'y a plus après cela qu'à changer de métier ou à se résigner à l'obscurité.

Cette sorte d'impuissance native n'échappait point aux amis de Marchal. On l'a bien vu au lendemain de sa mort. Il n'était pas encore couché dans son tombeau, que ses juges les plus bienveillants s'em-

pressaient de dégager leur responsabilité compromise par des éloges trop complaisants. Les fleurs déposées sur son cercueil n'étaient pas encore fanées que son panégyrique se changeait en critique. Mais alors, pourquoi ces dithyrambes lorsqu'il montrait au public sa *Pénélope* et sa *Phryné?* C'étaient là deux œuvres médiocres, dont le titre prétentieux fit seul la fortune; nul autre que le pauvre Marchal ne pouvait s'y tromper; et encore, s'y trompait-il lui-même? En général, on connaît bien ses défauts, et si l'on n'aime pas à en être averti, c'est qu'on espère être le seul à les apercevoir. Pourquoi ces éloges d'hier, puisqu'on se hâte d'écrire aujourd'hui qu'on n'était pas la dupe de l'amitié?

Comprenez-vous dès lors l'étonnement, la douleur de l'artiste, lorsque, au lendemain de ces petits triomphes, il voyait le vide se faire de plus en plus devant ses œuvres nouvelles, le *Printemps*, le *Soir et le Matin*, le *Premier Pas?* La constance de la critique bénévole s'était lassée, quoique le talent du peintre ne fût pas encore en baisse; et cependant voilà qu'on se taisait autour de lui, voilà que les marchands s'intimidaient. Voir son nom cité parmi les célébrités du jour présentes à telle fête ou à tel enter rement, être l'ami des plus illustres, le vieil enfant gâté ou souffert des plus jolies, tout cela plaît, amuse ou trompe aux jours de la jeunesse. Mais quoi! tout a une fin; le front se dégarnit, la vigueur des jours d'antan est devenue de l'obésité, le rire a perdu sa

fraîcheur; on connaît nos recettes d'effet, et nos plus fines plaisanteries n'étonnent plus des oreilles qui les savent depuis longtemps. Cependant il faut vivre. On a réussi jusqu'au bout à sauver les apparences; on est resté debout et en tenue décente avec la misère au logis; il faut se résoudre à l'emprunt, dont rougit le front et qui glace la main; heureusement, de tant de bonnes qualités sans emploi on a gardé la fierté; alors, quand au fond du gousset vide il ne se rencontre plus qu'un sou, ironique relique des jours meilleurs, on emprunte un pistolet et on se l'applique au front.

« Eh bien, après tout, diront ceux qui, ignorants de la règle chrétienne, prétendent connaître les lois et la logique de la vie, pourquoi le plaindre? Il a bien joué son rôle, et la chance lui a été bonne. Regardez la valeur de l'homme au point de départ et le but qu'il a su atteindre. Qui se serait attendu à rencontrer Marchal dans les plus hautes intimités, le commensal des ambassadeurs et des princes, l'ami de George Sand, le familier des académiciens en faveur du public? Il a joui de toutes ces joies, et de bien d'autres encore; quand il a vu poindre la fin de ce rôle enviable, il n'a pas attendu la pitié, qui ne console que les lâches, et il s'est dit en brave : Partons! Son courage, c'était sa dernière chance; elle ne lui a pas failli. »

Oui, mais savez-vous de quelles secrètes et cuisantes souffrances il a payé ces années de bonheur

apparent? Un seul jour ne fait pas d'un homme qu'on croyait heureux un suicidé; il faut se traîner longtemps sur ses genoux meurtris avant d'en arriver là. Ne nous fions pas au sourire. C'est là une vérité si banale qu'on a honte de la répéter; et qu'est-ce donc que tout ce luxe d'amusements et de succès, si l'on aime mieux mourir à cinquante ans que d'en vivre plus longtemps?

Donc, à bien examiner la carrière de Marchal, on comprend que son talent l'a moins servi que ses qualités de cœur. Ses amis avaient fait le peintre presque célèbre. Il leur appartenait de le défendre jusqu'au bout. Si l'entreprise devait échouer à un jour donné, quel mauvais service ils lui rendirent en lui persuadant de croire leurs affirmations! On prétend que c'est la misère qui a fait peur à cet habitué de la vie facile; rien ne le prouve; un narrateur bien informé affirme même ce matin que son tiroir, ouvert, a été trouvé bien nourri. Faudrait-il donc avouer qu'averti des mensonges de la réclame, il ne s'est tué que poussé par le désespoir de n'être à ses yeux, comme aux yeux des autres, qu'un peintre médiocre? Aveu pénible, puisqu'il ferait retomber sur d'autres la responsabilité de ses erreurs, peut-être même celle de sa mort.

GUSTAVE BRION

(1877)

Si nous avons le devoir de garder envers certains hommes du passé l'attitude de respect que commandent à la fois leur génie et le sentiment que notre clairvoyance nous impose de notre infériorité, il en est d'autres, et de très-vantés et de très-justement mis à très-haut prix, vers lesquels les hommes de notre temps — je ne parle que des artistes — peuvent se retourner avec plus de familiarité, et avec lesquels ils frayeront dans l'avenir d'égal à égal. Avec les sectateurs de l'idéal, nous abandonnons le concours; notre époque ne se soucie plus d'eux, et il faut plaire à son époque, sous peine d'être par elle mis à trop petite portion. Mais quant à ceux qui se sont mis au culte de la réalité, puisque c'est elle que nous devons seule courtiser, nous ne craignons pas parmi eux de rencontrer trop de rivaux. Si l'on faisait sortir de la lice deux ou trois hommes supérieurs que chacun pourrait nommer, et même en les y laissant garder leur place de combat, je ne sache pas de maître, fût-il

d'Amsterdam ou de Bruxelles, que nos modernes ne puissent regarder en face et traiter de camarade. J'avoue n'avoir pas pour ces fétiches de vente publique, qu'ils s'appellent des noms les plus chèrement payés, Hobbema, Cuyp, Téniers ou Wouvermans, une admiration telle qu'il ne me reste beaucoup de liberté pour admirer à côté d'eux Jules Dupré, Troyon ou Meissonier; et ce sont là des chefs de file. Combien d'autres encore qui marchent aujourd'hui un peu en arrière et que l'avenir poussera sans doute au même rang! Laissons dans leur nimbe d'or les dieux comme Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Rubens et le Titien. A ceux-là toute louange et toute gloire; l'avenir, pas plus que nous, ne reverra leurs égaux. Ils sont morts avec la foi naïve et ardente qu'ils servaient, et leurs autels n'auront plus de desservants. Mais quant aux *dei minores,* approchez-vous d'eux sans fausse modestie, gens des halliers et des plages, copistes du satin et du velours; leur gloire n'a pas de rayons assez brillants pour vous mettre dans l'ombre.

Sans doute ils furent les premiers et les instituteurs; sans doute ils excellèrent dans le métier qu'ils inventèrent, et même plus d'un parmi eux sortit sans y penser du cercle familier où se parquaient leurs contemporains; on en compte qui furent de fins humoristes; d'autres se montrèrent des rêveurs attendrissants. Un sourire à la Molière éclaire le visage de Terburg, et l'âme d'un Rembrandt a connu

les saintes tristesses de la pensée. Mais quoi! pour être venus après eux, sommes-nous condamnés à porter le nom de copistes, et dans cette longue nomenclature d'œuvres qui depuis un demi-siècle défilent sous les yeux du public, n'en compterions-nous pas qui pussent figurer avec quelque honneur dans le Louvre à venir à côté du *Vieux Soudard* ou du *Menuisier?* Ils ont eu, ces bons et vaillants aïeux, leurs qualités; elles nous charment encore aujourd'hui; mais leurs défauts n'en sont pas demeurés à jamais voilés. Nés dans un temps qui se montrait peu exigeant, ils marchaient dans leur voie sans aiguillon et d'un pas quelquefois bien endormi; les gens d'aujourd'hui ont affaire à des juges plus nerveux, et le moins qu'on leur demande, c'est d'être habiles : ils le sont, du reste; mais ce qu'on ne leur permettra jamais, c'est d'être ennuyeux. Ah! pauvres peintres d'exposition, vous savez ce qu'il en coûte pour plaire à ce maître superbe qu'on appelle le public! Ce n'est pas vous qu'il laisserait impunément se complaire à peindre, pendant un demi-siècle d'existence, une robe blanche déroulant sur des carreaux invariablement noirs et blancs les longs plis d'une traîne de soie. Alerte! et la main au front! Il faut du nouveau et de l'inédit. Allez d'Orient en Occident, fatiguez chevaux et dromadaires, achetez des montagnes de tapis et d'oripeaux, épuisez vos forces et votre bourse, c'est le *sine qua non* du métier d'artiste; et si vous ne joignez à cela beaucoup

de gaieté et beaucoup d'esprit, esprit du pinceau et gaieté de l'esprit, vous n'obtiendrez rien du tyran. Ah! braves Bataves, vous étiez soumis à de moindres labeurs; permettez du moins aux Parisiens de notre temps de partager avec vous une gloire qui vous a coûté moins cher qu'à eux.

Et tout ceci pour affirmer que ce fut un homme à mettre au premier rang de la phalange de tous les temps, ce pauvre G. Brion, disparu, en un quart d'heure d'agonie, du nombre des plus vivants d'entre nous. Quelle science honnête et forte que la sienne! Quelle imagination de noble allure, souple et abondante! Vous tous qui avez parcouru les galeries de l'Europe, est-ce que vous en avez trouvé beaucoup de mieux doués, de plus fins et de plus touchants que ce jeune maître parmi ceux qui, comme lui, ont essayé de peindre l'homme aux heures et dans l'exercice de sa vie simple et laborieuse? Quel rayon du soleil de Dieu, et non d'un astre d'atelier, a jamais éclairé d'une lumière plus vraie des acteurs plus scrupuleusement copiés d'après la franche nature, peints en pleine senteur des montagnes et comme s'ils avaient posé spontanément pour l'ami qui les copiait avec tant de sympathie et de sincérité? Préférez-vous à ces honnêtes paysans, à ces braves filles d'Alsace, les joueurs et les filles de joie de Pierre de Hoog, ou les banales campagnardes de Karel Dujardin? Libre à vous; mais, à métier égal, avouez du moins que le physiologiste français avait de plus fiers

et de plus inquiets soucis du vrai que vos favoris.

Où donc avait-il pris cette ambition du progrès et cette clairvoyance d'âme qu'on admirait depuis bientôt trente ans dans toutes ses œuvres? Ce n'était cependant que le fils peu aisé de pauvres travailleurs du Jura, né à Rothau, dans les Vosges, où son père exerçait la profession de loueur de voitures. On ne dit pas que, comme Giotto, il s'exerçait à dessiner dans la solitude des champs et des forêts; mais il vivait au milieu d'un pays où les arts sollicitent à leur façon les yeux des petits enfants. Combien qui ont appris à aimer le beau dessin d'après des affiches grotesques qu'ils rencontraient dans les rues! J'en sais qui s'exerçaient au métier de Raphaël en calquant des portraits de la girafe dérobés pieusement, la nuit, sur les murs du vieux Tivoli, et ceux-là ne sont pas restés inconnus parmi les poursuivants du grand art. Brion vivait dans le pays vosgien, non assez loin d'Épinal pour que les chefs-d'œuvre des artistes du cru ne vinssent point troubler son sommeil et éveiller en lui le sens du beau. Il n'en faut pas tant pour pousser une pierre qui ne demande qu'à rouler. Le sang d'un artiste courait dans les veines de Brion; il connut même à Épinal les joies de l'admiration, et c'est là aussi qu'il poussa à son tour le cri du Corrége. Du reste, tout jeune, il eut sa part de gloire dans son naïf pays. Lui aussi, il fit de l'imagerie; il en fit avec assez de succès pour amasser un petit pécule, et quand il fut maître d'un

an de liberté, il partit pour la grande ville, un peu inquiet, mais habile déjà à cacher ses émotions et prêt à livrer vaillamment son combat pour vivre et gagner sa branche de laurier.

C'est chez Paulin Guérin qu'il débarqua en apprenti. Peut-être garda-t-il à son maître cette reconnaissance qui grandit quelquefois sans mesurer l'étendue des bienfaits; mais il serait difficile de trouver dans les ouvrages de l'élève apprenti la trace de ces premières leçons. Puis il entra chez Paul Delaroche. L'endroit était meilleur pour y apprendre vite; ni les conseils, ni l'exemple, ni surtout l'enseignement mutuel n'y manquaient. Son passage y laissa cependant peu de traces. Brion ne regardait pas du côté de la ville éternelle, et s'il avait pour les Grecs et les Romains cette déférence qu'on doit à d'incomparables modèles, il ne s'apprêtait pas à porter indéfiniment le joug de ses premières admirations. Il n'entra pas dans les loges de l'École des Beaux-Arts, mais dans celle qui, au fermer de l'atelier de Delaroche, s'était ouverte d'abord rue de Fleurus, puis rue Notre-Dame des Champs. Pépinière d'hommes presque tous devenus célèbres, et qui restera elle-même connue dans l'histoire de notre temps sous le nom de « Boîte à thé ».

C'est là qu'il s'établit, et qu'en compagnie de Gérôme et de quelques autres amis il commença, à côté de l'auteur du *Combat de coqs,* son voyage vers le succès : voyage rapide. Son premier tableau mit Brion en pleine lumière. Cela s'appelait d'un nom de

terroir : l'*Échliteur,* et représentait un train de bois descendant le cours du Rhin. On fut surpris de cette manière nouvelle, si hardie dans sa simplicité, si sûre d'elle-même dès son début. Les artistes louèrent cette façon probe et puissante de peindre, et les curieux se montrèrent pleins de sympathie pour les naturels de cette terre inconnue que Brion venait de découvrir et qui s'appelait l'Alsace.

Depuis, bien d'autres ont voulu marcher dans ces sentiers indiqués par Brion et marqués de son nom. Ils y restèrent loin du pionnier qui en avait le premier reconnu les horizons et les beautés vierges. Le pauvre Ch. Marchal essaya d'y entrer d'un pied timide; il n'en avait pas respiré assez jeune l'atmosphère vigoureuse, et l'on voyait bien qu'il n'était qu'un étranger anémique, en quête de forces dans ce pays dont Brion parcourait en fils robuste les villages et les campagnes, et dont il parlait la langue sans effort et sans accent étranger.

Aussi, que de scènes, dont le public ne se lassait pas d'admirer la variété et le naturel, ont signalé chacune des années de cette laborieuse carrière! En 1863, elles avaient fait à Brion une réputation incontestée, et il était décoré du consentement unanime; en 1868, il remportait la médaille d'honneur avec son beau tableau du *Ménage protestant.*

On ne peut décrire l'œuvre de Brion. Il est considérable. D'ailleurs, si vite que s'évanouisse le souvenir de ces choses fugitives qui frappent trop rapi-

dement notre œil, il reste d'elles cependant des traces encore assez fraîches pour qu'on en reconstruise les lignes, même après les années qui si souvent les effacent. Il suffit de citer : la *Noce en Alsace,* l'*Arrivée de la noce,* le *Baptême,* la *Lecture de la Bible* et l'*Enterrement dans les Vosges;* chacun revoit ces scènes émouvantes dont il semble que le peintre ait été un des acteurs, et des plus émus, tant il nous en retrace avec exactitude les épisodes variés et imprévus, comme les fournit la nature.

Ce n'est pas que Brion, enchaîné par le succès qu'obtenaient ces impressions du pays natal, se soit voué, sans regards distraits, à ne reproduire qu'elles. Lui aussi, il connut le mal des pays lointains; lui aussi, il fit son tour d'Espagne et visita l'enchanteresse qui cache au fond des lagunes ses palais de marbre rose. Mais voyez la fidélité de certaines vocations et la pente du tempérament. En vain la gondole glissait sur le flot bleu, souvenir vivant encore d'un passé fastueux ; en vain la barquette dessinait sur le lointain des îles sa voile enflammée par le soleil, ce qu'il nous rapporta de la ville des doges, ce fut encore un récit mélancolique. *Un enterrement* lui paraît le seul sujet digne de son attention dans cette Venise couchée sur son linceul de flots, et bien morte sous cette couronne d'or et de pierreries dont le temps, cette fois intelligent et respectueux, n'a pas encore osé flétrir la vivante beauté.

Puis l'élève de Delaroche se souvenait parfois des

sujets qui plaisaient à son maître; parfois il regardait passer dans un mirage lointain les fils de Rome et d'Athènes, compagnons de ses vingt ans, et il leur jetait un regard d'ancien ami. On ne perd pas à jamais le souvenir de ses premières amours, et Phidias est resté cher à plus d'un déserteur du Parthénon. Un jour, Brion vit dans les jardins de Saint-Cloud se dresser ces vieilles machines de guerre que César menait battre les murs d'Alesia. Une fantaisie souveraine, et non sans poésie, s'était plu à ressusciter la science des ingénieurs romains. Ces lignes, peut-être un peu aventureuses, des catapultes nouvelles frappèrent l'artiste par leur étrange grandeur. En tout ce que faisaient les anciens, ils savaient mettre le cachet du beau, et même un constructeur de charpente révélait l'éducation complète qu'on recevait dans les ateliers de Rome. Brion sut tirer un effet plein de style de cet appareil géométrique. L'Empereur vit faire le tableau, il s'y intéressa et l'acheta pour sa collection particulière. Nous ignorons ce qu'il est devenu.

Un autre jour, il errait sur la cime de son cher mont Odyle; les nuages s'y étaient amoncelés, déroulant sous les pieds du touriste leur nappe d'argent. Vit-il passer l'esprit de Dieu sur cette mer qui touchait aux deux bouts de l'horizon? Il osa redire le chant genésiaque. Mais, trop prudent pour se risquer à prêter un visage nouveau au Dieu dont Raphaël a laissé le portrait définitif, Brion ne s'attacha qu'à se montrer le copiste exact du trône de

Jéhovah, et l'on peut dire que, pour la vérité du décor céleste, pour la fluidité atmosphérique et le jeu des vents à travers l'impalpable éther, le réaliste d'Alsace a vaincu le poëte du Vatican. Mais Raphaël, il est probable, ne s'en fût pas montré jaloux ; il eût applaudi cet audacieux, car, même devant la *Sortie de l'arche,* qu'on ne remarque pas assez au Luxembourg [1], le peintre des Loges pouvait reconnaître dans cet emprunteur, sinon un élève très-soumis, du moins un admirateur respectueusement incliné.

On pourrait presque dire que Brion fut un peintre religieux. Il importe à sa gloire de mettre en évidence ce côté dominateur de son noble talent. On louera, sans en dire assez, tout ce que l'homme du métier a montré de connaissance technique, d'adresse d'exécution, toutes ses qualités, égales entre elles, de dessinateur et de coloriste ; mais ce serait oublier volontairement sa plus évidente ambition que de ne pas signaler avant tout ce qui a fait son succès, même auprès des plus indifférents à cette sorte d'inspiration. Il a aimé l'âme humaine, et il l'a aimée dans ce qu'elle a de plus grand : la douleur. Or, on ne parle jamais de larmes sans que s'éveille l'idée de celui-là seul qui en sait le prix. Peintre religieux, Brion le fut, non pas comme un historien, mais comme un penseur. La prière joue un grand rôle dans l'ensemble de son œuvre, et, sur le visage même des heureux qu'il nous présente,

[1] Le tableau de la *Sortie de l'arche* est maintenant au Louvre.

on voit se mêler à la joie je ne sais quelle gravité secrète qui parle de Dieu ; l'artiste ne s'oublie jamais; mais ce qu'il fait valoir, ce qu'il tient à montrer, c'est moins sa main que son cœur. Au milieu des inanités ou des inconvenances qui encombrent nos expositions annuelles, on s'arrêtait, l'émotion vous gagnait devant les tableaux de Brion, et sa muse chaste n'a jamais su faire détourner le regard d'une honnête femme.

Les habitants de l'Alsace sont-ils les austères personnages que nous a montrés Brion? Il les a étudiés bien avant l'année douloureuse, il les a peints dans leurs jours de joie, avant que les regrets de la patrie perdue ne vinssent se mêler à leurs plaisirs; mais, même lorsque le peintre dessinait les robustes acteurs de la *Danse du coq* ou du *Jeu de quilles,* il ne pouvait se décider à les faire sourire. Aussi, comme il est à son aise et comme il donne carrière à ses prédilections lorsqu'il nous retrace le drame de l'*Invasion!* Entre les heureux d'hier et les tristes fugitifs d'aujourd'hui, quelle ressemblance ! Est-ce la vérité qui a obligé la main de Brion à cette monotonie d'expression? On le croirait aisément. Il ne lui eût pas coûté plus d'effort pour jeter un rayon de gaieté sur ces impassibles et austères visages. Mais Brion goûtait sans doute fort peu les grossières gaietés des écoles prétendues sincères, et il est probable que les toiles de Jean Steen et de Téniers lui paraissaient des œuvres d'une probité d'examen douteuse et d'une médiocre inspiration.

Vers la fin de sa vie, Brion sembla se laisser aller à certaines concessions. Dirons-nous qu'il courtisa un instant les acheteurs? Il est bien évident qu'il parut rechercher ce genre de succès, dont plusieurs de nos jeunes artistes se montrent aujourd'hui si épris. L'auteur du *Jour de baptême* et du *Premier Pas* sortait de sa voie grave; mais le public se montra indifférent à ses avances, et, avec son bon sens rapide, Brion comprit le conseil qui se cachait sous le silence de la critique. Après s'être attardé auprès du *Berceau de Bébé,* le peintre de la *Prière dans les bois* reprit le chemin de la montagne, et il en revint rapportant le *Réveil des pèlerins*. Ce fut son chant du cygne; il n'en fit jamais entendre de plus attendrissant.

Brion menait une vie solitaire; cependant il n'avait que des amis parmi ses confrères. On dit qu'il les recherchait peu. Il vivait loin du centre de Paris, et il s'était arrangé un nid charmant orné d'objets d'art nombreux, surtout de ceux que l'Orient excelle à recouvrir d'une si savante polychromie. Là, il allait de son chevalet de peintre à sa chaise de songeur, heureux peut-être de son isolement, que troublait seule la voix d'un fils qu'il adorait. De là, quand le printemps répandait dans l'air l'odeur des fleurs naissantes, ou l'automne les derniers parfums des feuilles prêtes à tomber, ils partaient, et tous les deux, la main dans la main, le père et le fils, ils allaient au loin s'enivrer de silence et d'air pur. La veille de sa mort, Brion, qu'un mal chronique tourmentait

quelquefois, s'était senti assez sûr de lui pour vouloir dire adieu aux bois. Hélas ! c'était le dernier qu'ils devaient recevoir de leur fidèle ami. Les deux promeneurs se fatiguèrent peut-être un peu dans une trop longue course à travers les collines qui s'étendent de Meudon à Versailles. Cette fatigue, qui endormit l'enfant, tint le père éveillé, et, au milieu de la nuit, une douleur terrible le force à se lever en sursaut. Presque nu, il court à son fauteuil, il y tombe paralysé, sans voix. Le froid le gagne ; il sent la mort qui arrive ; il essaye en vain de se soulever ; il lui faut rester enchaîné, vaincu jusqu'au jour. Quand l'enfant arriva pour embrasser son père, celui-ci n'était déjà presque plus vivant. Quelques heures après, ce poëte des mélancolies champêtres rendait à Dieu, auquel il osait avouer qu'il croyait, son âme qu'il estimait immortelle.

Les artistes sont souvent divers dans leurs jugements ; pour louer Brion, ils se montraient unanimes. Ils firent à l'artiste incontesté un long cortége de regrets, et la presse, à son tour, redit la douleur de tous. Rien ne manquait à cette gloire paisible. Peut-être même, s'il eût vécu plus longtemps, l'administration se serait-elle montrée pour lui plus attentive et plus soucieuse de le récompenser. Mais qu'importait à Brion d'attacher à son vêtement une rosette au lieu d'un ruban rouge ! Talent sain, ennemi du paradoxe et des réclames de coteries, il pouvait se passer des secours officiels.

LÉON BELLY

(1877)

Aucune carrière ne montre l'incertitude de la justice avec plus d'évidence que la carrière d'artiste. Combien la parcourent et n'y rencontrent que les complaisances et les caresses de l'opinion, bien souvent sans mériter leur chance! combien d'autres, dignes de prendre rang parmi les premiers de l'école, restent presque perdus dans le demi-jour des succès d'estime! Léon Belly est un des exemples les plus frappants de ces dénis de clairvoyance dont font preuve à la fois le public, et la presse qui le mène. La mort de cet artiste a passé inaperçue dans la colonne des faits divers, et, parmi les critiques chargés de dispenser la gloire aux vivants et aux morts, bien peu ont paru se souvenir du peintre de la *Caravane au Désert,* un des plus vigoureux, un des plus sincères portraitistes de cet Orient qui a caché depuis cinquante ans, sous son vêtement complaisant, tant d'ignorance et tant de mensonges. Et cependant ce tableau de la *Caravane* eut son

jour de grand succès; il mit tout d'abord son auteur en pleine lumière. Cela devait nécessairement amener des imitateurs, et Belly se perdit bientôt dans la foule de ceux qui, peu de temps auparavant, marchaient encore derrière lui. A certains moments, il est vrai, le maître reprenait le pas à sa place, en tête du cortége; mais, soit par indifférence du succès, soit par mobilité d'impression, il disparaissait, changeait de sujet, presque de manière, et les spectateurs, oublieux ou dépaysés, le confondaient avec ses copistes et ne se souvenaient plus de son nom. C'est le droit du public de changer d'idole : il vient aux expositions pour s'amuser. Ce qu'il aime surtout dans cette pièce qui se joue devant lui depuis tant d'années, dont il connaît presque toutes les vieilles recettes et qui s'appelle l'art, ce sont les acteurs nouveaux; mais si on peut lui pardonner son inconstance, elle n'est point permise à ceux qui s'intitulent les juges du camp : il y a une mémoire qui tient à la conscience. Celle-là aurait dû se réveiller derrière le cercueil de Léon Belly.

Né à Saint-Omer, il y a de cela cinquante ans, L. Belly eut pour père un officier d'artillerie qui mourut jeune; ce fut sa mère qui l'éleva. Elle ne le destinait pas précisément au métier d'artiste. Comme bien d'autres, Belly dut, pendant quelques années, marcher sur une route inutile. Il traversa les écoles, conquit le grade de bachelier; encore un peu de temps et de persévérance, et il entrait à l'École poly-

technique. Mais il avait reçu du ciel l'influence secrète, et ce fut à la porte de l'atelier de Picot qu'il vint frapper. Quelques années plus tard, il le disait souvent, c'eût été à l'austère peintre de l'*Apothéose d'Homère* qu'il serait venu demander ses conseils. L'enseignement de Picot laissait le futur orientaliste assez froid, et les exemples qu'il recevait de camarades déjà mûrs par le talent ne le touchaient pas davantage; il haïssait la routine. Grand lecteur et grand rêveur, il s'était fait à travers les livres et par lui-même une sorte d'idéal dont la forme restait encore confuse devant ses yeux, mais qui l'attirait en dehors des murs de l'atelier. Avant de savoir ce qu'il allait aimer, il avait appris à connaître ses répugnances, et certes aucun de ceux qui se rappellent aujourd'hui l'éducation qu'on recevait, il y a trente ans, dans les officines d'art de Paris, ne reprochera à Belly d'en avoir fui trop vite l'écœurante uniformité. Cet entraînement monotone entre quatre murs repoussants à la vue, devant un modèle le plus souvent vulgaire de forme; cet enseignement mutuel où le maître vous donnait plus de conseils que d'exemples, mais que l'élève fort dirigeait au gré de ses aptitudes; ce ciel de tous les jours, sans horizon; ce paysage de l'aller et retour sans verdure, ces figures de rencontre dans leur vêtement sans couleur et sans pli, tout cela décourageait, glaçait l'imagination prête à s'élancer, surtout celle qui ne poursuivait pas un projet précis, à

échéance fixe, comme le prix de Rome. Belly s'en alla à la maraude dans les ateliers de ces indépendants dont on ne prononçait pas encore les noms avec un encensoir à la main, et qui s'appelaient Rousseau et Troyon. Il se livra à eux, on peut le dire, corps et âme; au reste, aimant la discussion jusqu'à la passion et la théorie jusqu'au paradoxe, il devait trouver dans ces nouvelles relations tout ce qui lui faisait défaut à l'atelier de ses débuts, où son esprit, de nature un peu dédaigneuse, rencontrait trop rarement à qui parler. Les hommes remarquables qu'il prenait pour ses nouveaux patrons fournissaient avec pleine mesure à ses besoins d'acquit comme à ses envies invincibles de controverse; son esprit s'aiguisait là dans une sorte de stage littéraire, plus nécessaire et presque aussi fécondant pour sa double nature de polémiste et d'artiste que ces leçons traditionnelles, inacceptables pour lui dans leur tyrannique uniformité.

Mais que lui disaient-ils, ces apôtres du libre enseignement? « Allez et voyez, soyez-vous à vous-même votre guide et votre professeur. La grande institutrice, c'est la nature. Cherchez-la partout, dans sa beauté d'apparat comme dans le brin d'herbe des prés; soyez libre : la liberté, c'est la nourrice des forts. » Enseignement plein d'attrait, mais plein de dangers; il en a perdu plus d'un. Belly lui doit peut-être cette part de mauvaise fortune que nous avons signalée dans sa vie d'artiste. Ceux qui ont

approché Belly aux jours de sa pleine activité ont pu saisir plus d'une fois les traces de ses incertitudes. Il passait avec d'égales convictions du sublime aux plus humbles réalités. Tout l'attirait, rien ne le retenait. Il avait des hauts et des bas d'enthousiasme où s'épuisait sa veine. En un mot, ce qui manquait à cet indépendant pour qu'il pût donner la mesure de sa force, c'était précisément une direction.

En 1850, il fit sa première course en Orient, et, en compagnie de M. de Saulcy, visita la mer Morte, Jérusalem et Balbeck. Balbeck surtout l'éblouit. Le paysagiste semblait se décider. Il a fait avec ses premières études et ses souvenirs deux tableaux de l'antique Héliopolis, que ne feront pas oublier ceux de Decamps même, ni ceux de Marilhat. Aussi capable que ses devanciers de comprendre le charme d'une interprétation poétique, la réalité le domptait, et il n'eût jamais oser prêter des intentions pittoresques au soleil, ni un sublime de son choix à ces vieux témoins de l'histoire : les ruines.

Quatre ans plus tard, il partait pour l'Égypte. Il y passa quatorze mois. Avec une étonnante facilité, il avait appris l'arabe et le parlait couramment. La solitude du désert ne l'effrayait pas. Il y eût vécu volontiers, mais moins longtemps que sur le Nil, dont les eaux changeantes ravissaient son œil de coloriste intègre, et qu'il peignait encore vingt-cinq ans après, lorsque la mort vint lui dire : C'est assez.

C'est au retour de ce second voyage qu'il exécuta

le tableau dont nous parlions plus haut : *la Caravane au Désert*. Nous rappelions son succès; il fut grand, et, chose rare, le portrait était de ceux qui font taire toute discussion. Les mêmes qui ne connaissaient l'Égypte que par les premiers rapports des prédécesseurs de Belly oubliaient leurs anciennes admirations, et chacun de dire : Que cela est vrai! Il y a des impressions qu'on accepte sans résistance et des ressemblances qu'il faut bien avouer sans preuves. Au retour du Salon, il semblait que chaque visiteur eût fait partie de la caravane. On vantait, et avec raison cette fois, ce soleil dont nul artifice de palette ne jouait l'apparence, cette atmosphère fluide et vibrante, ce sable qui semblait brûlant sous sa couleur paisible, et cet art d'émouvoir sans emphase par le simple exposé des faits. On souffrait avec le vieux juif trottinant à pied à l'ombre des grands chameaux; après mille récits, on s'étonnait de voir, sous une nouvelle forme, le défilé de cette race que rien n'accable, pas même la flamme du Midi tombant d'aplomb sur son front; que rien ne décourage, pas même le squelette du passant d'hier que le simoun n'a pu recouvrir de son dernier linceul; on sentait planer sur toute la scène l'attente de la fatalité et comme le silence immense de l'infini. Au reste, nulle arrière-pensée de séduction. L'artiste, dans sa force, semblait absent, tant il était resté simple. Jamais on n'avait mieux compris ni plus fièrement rendu l'austère poésie de la vérité.

Mais, pour simple qu'il voulût rester, pour dédaigneux qu'il parût des procédés chers aux orientalistes en renom, l'auteur de la *Caravane* n'en avait pas moins fait œuvre de peintre. Il était facile de voir ce que son pinceau cachait de science sous une exécution sommaire, mais sans hésitation et sans faute de grammaire. Le dessin courait, mais correct, souple et varié. La couleur, sans charlatanisme, ne fuyait que la lourdeur, et la pâte, cette pâte compagne inévitable d'un talent vraiment moderne, se posait sans outrecuidance aux bons endroits de cette composition bien ordonnée.

Il n'y avait qu'à saluer l'arrivée du nouveau venu. Une première médaille compléta son triomphe.

Il obtint d'autres succès. On se rappelle cette jolie toile, les *Femmes fellahs au bord du Nil;* la grâce et la souplesse des attitudes, ce don d'étendre l'horizon et d'en baigner d'humidité les contours fuyants; puis ces beaux paysages empruntés cette fois aux forêts de la France, ces fraîches feuilles visitées par un soleil clément, ces grands chênes d'une anatomie si respectueuse, et toujours, sur ces œuvres moins faites pour étonner, ce charme paisible de la vérité qui captivera toujours les vrais amis de la nature.

Pourquoi Belly ne s'en tint-il pas à ces conquêtes qui suffisaient à sa réputation? Quelle secrète ambition le poussa vers les rivages dangereux de la grande peinture, et qu'avait-il à attendre, lui ce peintre des

belles réalités, des chimériques appels de la mythologie?

Mais quoi! le commerce des grands esprits, avec lesquels il aimait tant à vivre, l'avait enflé d'un courage nouveau. Homme, il ne voyait rien d'aussi grand dans la nature que l'homme. Il lui pesait de n'être qu'un peintre de décors, et le drame de la vie l'attirait. Quoiqu'il se sentît fort, il recommença des études de jeune homme. On le vit au Louvre, ce couronné d'hier, placer son chevalet d'élève devant Rubens, et après de patientes semaines de conversation avec le colosse, il commença son tableau d'*Ulysse et les Sirènes*. Ce qu'il dépensa d'efforts en un an, les mouvements d'élan et de recul, les espérances soudaines et les longs découragements, qui pourra le dire? Jusqu'au dernier moment, il hésita à se juger; puis, d'un coup, il jeta le dé et exposa. Le tableau n'eut aucun succès, il faut bien le dire. Belly le comprit, mais il en reçut une blessure profonde dont il garda l'amer profit. On ne le reprit plus à pareille audace.

On n'apprend pas le style sur la route du voyageur, et Belly n'est pas le seul qui se soit épris trop tard de la grande beauté. Elle est fière, elle veut qu'on la courtise jeune, peut-être même qu'on n'ait jamais aimé qu'elle; ceux qu'elle repousse en portent un deuil dont ils ne se consolent pas.

Belly avait acquis une grande propriété dans cette sévère partie de la France qu'on appelle la Sologne.

Il y vint cacher ses déceptions; elle le rendit en amie à sa première maîtresse, la nature. Hélas! c'est là que par un beau temps d'hiver, qui l'avait attiré au dehors, il reçut la première atteinte du mal qui devait l'emporter si vite. La neige était tombée tout le long du jour; elle couvrait les feuilles jaunies et les branches dépouillées d'un si gracieux manteau que le peintre s'oubliait, palette en main et les pieds dans l'herbe glacée, à fixer sur sa toile cette nouvelle coquetterie de la forêt. Mais l'ombre descendait, il fallut se lever et partir. Quel effroi! quel désespoir! les membres se refusaient à l'effort ordinaire! Le pauvre imprudent était paralysé. Ayez donc au cœur les plus pures ambitions, soyez un travailleur, un désintéressé; donnez tout à l'art, tout à la pensée; fuyez les compagnies et les coteries intéressées; vivez fièrement à l'écart entre les joies de la famille et l'espoir du progrès; ayez la santé, la jeunesse et tous les secours de la fortune, et un jour, parce qu'un vent humide que vous n'aurez pas assez redouté passera sur votre front, vous tomberez au pied de votre œuvre et vous serez rayé du nombre des vivants. Et cependant il ne perdit pas courage; pendant cinq ans, il lutta contre le mal qui le minait. On eût dit même parfois que, touché de tant de courage, l'ennemi paraissait s'éloigner; le chasseur et l'artiste retrouvaient des journées heureuses. La marche devenait plus facile, l'espoir semblait sourire de loin à qui lui disait : Reviens. Tout à coup une douleur,

faible d'abord, s'annonce au front : c'était le doigt de la mort qui se posait, impitoyable cette fois, sur sa victime; vingt-quatre heures après, tout était fini.

La veille, Belly avait envoyé à l'Exposition deux tableaux importants : un grand *Paysage* de sa chère Sologne et une *Barque engravée sur le Nil.* C'était son adieu à l'art qu'il avait tant aimé. On a vu ces derniers témoignages d'un talent que la souffrance n'avait pu diminuer, et qui restait intact comme le courage dans ce corps défaillant.

THOMAS COUTURE

(1879)

Chacun a pu lire dans les journaux la phrase des grands décès : « Les arts viennent de faire une perte irréparable : Thomas Couture est mort. » Et cependant beaucoup de lecteurs ont dû se demander, sans avoir trop à rougir de leur ignorance : « Qui est-ce donc que Thomas Couture ? » Il y a longtemps, en effet, que le peintre un moment si célèbre des *Romains de la décadence* était disparu de la scène, et l'on oublie vite à Paris. Quand on veut rester dans la mémoire de ses habitants, il faut se donner un mal de tous les jours et y employer des artifices de toute sorte. Pour leur plaire longtemps, il ne s'agit pas d'être un homme de talent dans son métier; à l'habileté de la main, il en faut joindre d'autres, et surtout ne jamais écouter sa fatigue ni son dégoût. Couture était-il las du travail ou las de ses contemporains? Il sera assez difficile de le savoir. Retiré depuis longtemps dans une propriété rurale, il y menait une vie isolée, et lui qui avait tant usé et abusé de la parole au temps

de ses triomphes, il ne laissait plus guère à sa verve le droit de franchir les murs du bel enclos où il l'avait renfermée, et il ne disait pas ses secrets. Ces volte-face de nature ne sont pas rares chez les grands artistes; elles pourraient témoigner quelquefois plutôt en faveur de leur clairvoyance qu'elles ne devraient fournir à des juges trop enclins au blâme et souvent mal informés, un sujet de reproches et de prédications. Couture n'était pas, à vrai dire, un grand artiste; peut-être eût-il pu le devenir, car plusieurs des qualités qui marquent ces favoris de la nature, ne lui manquaient pas : l'ambition de l'originalité, l'ardeur au travail, une habileté de main native, toutes les ressources d'une forte éducation. Ce qui lui faisait défaut, c'était plutôt cette qualité commune aux sots et aux gens d'esprit : la confiance en soi. A l'entendre parler de lui-même, personne ne se fût avisé de l'accuser de modestie; au fond, nul n'était plus porté au doute et au découragement.

Th. Couture était né en 1815. Ses parents vivaient d'un travail assez humble. Mais l'enfant avait l'esprit altier, et tout petit il rêvait de hautes destinées; celle de continuer l'état de son père, qui faisait des galoches, ne lui suffisait pas. Entré à l'atelier de Gros, ce fut à l'atelier de P. Delaroche qu'il fit ses dernières armes. Il remporta alors un second prix à l'École des Beaux-Arts. S'il eût eu le premier, qui sait sous quel drapeau il se fût habitué de servir? L'auteur de *Jane Grey,* assez despote comme maître et très-absolu

dans ses convictions, voulait contraindre son élève à des concessions qui lui eussent peut-être facilité le voyage aux frais de l'État. Mais celui-ci, qui n'en était pas encore à douter de lui, se redressa contre les conseils de son maître. « Merci, lui répondit-il fièrement. Si je vous écoutais, je deviendrais un petit Delaroche; j'aime mieux devenir, si je puis, le grand Couture. »

Et en 1843, cet élève était déjà devenu quelqu'un. Il venait d'exposer son joli *Trouvère*. Nous revoyons encore ce tableau, qui fut tout de suite remarqué. Le sentiment y était un peu mièvre, et la mélancolie du jeune chanteur, la grâce des fillettes qui l'écoutaient ne dépassaient pas beaucoup la note mise à la mode par Devéria : on pouvait appeler cela de la poésie de romance, mais son charme devait gagner plus facilement ceux que la grande poésie rebute même en peinture. Ce qui faisait la véritable valeur de cette toile, c'était un certain imprévu de couleur, lequel ne devait rien au souvenir; un heureux mélange de tons austères tempérés par d'habiles accompagnements de gammes tendres; des roses et des noirs en conflits aimables, et par-dessus tout une aisance d'exécution, un savoir-faire très-visible et sans pédantisme qui ravissait la jeunesse, amie des nouveautés. Couture était grand favori dans les ateliers de Paris Tous ces jeunes étudiants, encore si voisins de la grammaire, n'avaient pas perdu en l'étudiant tout respect pour les règles. Ils savaient gré à l'auteur du

Trouvère de leur demeurer fidèle, et beaucoup même attendaient du débutant qu'il donnât bientôt leçon à un grand artiste pour lequel on aurait tort de se figurer qu'ils professassent tous une admiration obéissante. Il y a trente ans, le nom de Delacroix soulevait toujours des tempêtes parmi les élèves de l'école. Ses admirateurs appartenaient beaucoup plus au monde du journalisme et de la littérature qu'à celui des arts, et les plus ardents contre l'auteur de l'*Entrée des croisés à Constantinople* n'étaient pas tous amis sur les bancs de l'Institut. Au reste, Couture lui-même ne cachait pas son dédain pour le grand homme, et n'est-ce pas lui qui, secouant un jour en plein atelier ce morceau de toile qui porte un nom caractéristique dans l'attirail maculé du travailleur de la vingtième année, s'écriait : Qui est-ce qui veut voir un tableau d'Eugène? Voilà!

Aussi, quand on sut que l'auteur du *Trouvère* travaillait à une immense toile, quand on entendit raconter en sourdine merveilles sur merveilles à propos de l'œuvre future, l'attente fut immense. Cette année-là, au jour de l'ouverture de l'Exposition annuelle, on se bouscula un peu plus que de coutume sur l'escalier de Percier, et le : Ah! fut joyeux qui s'échappa de toutes ces jeunes poitrines, oublieuses un instant de leur propre destinée, quand on aperçut enfin l'œuvre prédite par les prophètes. Et de vrai, il y avait là de quoi être surpris et de quoi se montrer satisfait. Couture tenait tête aux éloges dépensés

d'avance pour lui. On le sait, ces éloges imprudents ne sont pas le moindre des obstacles que rencontre presque toujours le succès, même le plus assuré.

Sans doute l'œuvre n'était pas parfaite. Mais quelle œuvre échappe à la critique? On pouvait en blâmer l'aspect conventionnel et théâtral, en signaler la froideur malgré certains épisodes trop chaleureux, les costumes faux, l'absence de ce qu'on appelle le caractère; plus justement souriait-on de cette leçon de politique et de morale donnée au pouvoir, et dont les têtes bien connues de deux bons apôtres, déjà fameux en ce temps-là, semblaient accentuer le sens et l'intention. Les professeurs, qui n'aiment pas les indépendants, se gaussaient de cette exécution sans corps, qui rendait ce tableau plus semblable à une immense aquarelle qu'à une franche et loyale toile de peinture à l'huile. Ils prédisaient l'éphémère durée de l'œuvre, son inévitable noircissement. Tout cela tombait dans des oreilles trop bien prévenues; ces défauts mêmes enchantaient les admirateurs et la foule, qui aime le bruit et le neuf. D'ailleurs, on pouvait répondre. Le dessin n'était-il pas magistral dans son dédain des détails puérils et prétentieux? Est-ce qu'on dessinait comme cela dans les ateliers des romantiques d'à côté, et mieux que cela chez les classiques d'en face? Et quelle architecture lumineuse, spirituelle et enlevée de brosse vénitienne! On louait les vases et les fleurs, et ce jeune homme, fils abâtardi de Brutus, qui s'en venait d'un bond mettre une coupe

pleine de cécube entre les mains de marbre des ancêtres bafoués, n'était-ce pas là une trouvaille de génie? Et cette belle affaissée sous le poids de sacrifices récents aux dieux corrupteurs, Phidias ne l'eût-il pas reconnue digne de remonter au fronton du Parthénon, d'où l'avait fait un instant descendre ce nouveau disciple de l'antiquité?

Chacun avait raison. D'ailleurs, l'ardeur de la bataille et des opinions prouvait que l'œuvre était vaillante et forte. Aujourd'hui encore elle reçoit sans trop pâlir le choc des années, et si Couture garde un nom et une place parmi ceux que le temps n'emporte pas trop vite dans ce grand gouffre de l'oubli, c'est encore à elle, c'est à elle seule qu'il le devra.

L'artiste n'avait plus dès lors qu'à suivre sa voie. Il se remit à l'œuvre avec cette ardeur bruyante qui était dans sa nature. Bientôt on reparla, avec les mêmes frais de mystère et d'admiration à domicile, d'un nouvel ouvrage composé à la louange de la grande Révolution. La France venait de subir la révolution de 1848. Cela s'appelait d'avance : *les Enrôlements volontaires;* en réalité, c'était une sorte d'apothéose où, sur un char triomphal, s'avançait la déesse des temps modernes, au milieu d'une foule qui ne parvint jamais à sortir de sa préparation sombre et bitumineuse. Ceux qui virent ce tableau dans cette période de l'incubation première, où Couture s'attardait trop souvent et perdait le meilleur de son inspiration, se rappellent certaines têtes enlevées

avec une *furia* magistrale et perçant comme un éclair les ténèbres de l'ébauche. Il leur a fallu se contenter de contempler dans l'atelier de l'artiste cette esquisse mal venue, entreprise sans conviction, dont Couture aimait à parler sans cesse, mais qu'il n'osait plus pousser au delà de la description.

Au milieu de ce rêve fatigant, le peintre des idylles et des amours de jeunesse aimait à se chercher encore, et parfois il se retrouvait non sans bonheur. Ainsi naquit un jour ce *Fauconnier*, du bout de son doigt agaçant en riant l'oiseau chasseur. Jamais l'aimable artiste, qui eût tant gagné à ne pas trop prétendre, n'avait rencontré couleur plus fluide et plus charmante. Jamais son libre pinceau n'avait répété avec moins d'effort et plus d'autorité cette leçon que, même quand il plaisante, l'artiste doit prouver qu'il est capable de sérieux. Ce fut le dernier sourire de la muse à l'ami qu'elle allait abandonner. La séve avait donné d'un coup sa fleur et son fruit, et, malgré quelques rejets, elle prouva de plus en plus qu'elle était épuisée.

Nous ne parlerons que pour mémoire de certains tableaux officiels, tels que le *Baptême du prince impérial*. Le poëte des grandes pensées, le vengeur de la pudeur publique, le chantre de la République avait renié ses dieux; ils se vengèrent. On ne les eût jamais crus capables de frapper un coupable avec si peu de miséricorde. Pas plus clémente ne fut la Sainte Vierge, lorsque le peintre orgiaque de la décadence

impériale osa prétendre à l'honneur de retracer son image. Malgré les concessions que l'artiste avait consenti à faire à son premier programme, et il n'est pas permis de dire ici à quel degré d'aberration était tombée la fantaisie de ce libre penseur qui ne savait guère ce que c'était que penser en pareille occasion; malgré une soumission qui le révoltait aux plus raisonnables exigences du curé de Saint-Eustache et de la commission, malgré qu'il se pliât à revêtir la Mère de Dieu d'un costume dont il ne comprenait pas la nécessité, il ne parvint pas à fléchir celle qui devait l'inspirer, et lorsqu'il découvrit enfin cette chapelle, dont il n'osait peut-être pas espérer grande gloire, ce fut un immense fiasco; l'œuvre était pis que mauvaise, elle était nulle. Couture comprit la leçon; il laissa tomber son pinceau, et plus jamais il ne parut le relever. Il avait goûté en un jour toutes les ivresses de ce qu'on appelle la gloire. Aux premières protestations de la critique, il oublia tout. Cet orgueilleux, ce vantard ne voulut plus qu'on parlât de lui. Il se sauva dans la solitude. On se tromperait en l'accusant de rancune contre des jugements dont il comprenait peut-être mieux que personne la justice. Il a souffert d'un plus noble mal, il est mort de désillusion. Petit, trapu, noir de cheveux et noir de regard, Couture avait le verbe audacieux. Il rendait ses arrêts sur les gens et les œuvres à grands coups de mots, et ces mots ne manquaient jamais de pittoresque ni de sens. Chose plus péril-

leuse encore, il osa faire imprimer ses critiques. Bien que le livre n'ait été tiré qu'à peu d'exemplaires, il trouva assez de lecteurs pour faire beaucoup d'ennemis à son auteur. Cependant au fond Couture était bon, et ses cruautés de langue et de plume n'étaient souvent qu'une vengeance exercée au profit de certains oubliés de la faveur auxquels il reconnaissait, lui, une valeur qu'il ne permettait à personne de dédaigner. Que de débutants auxquels il allait le premier offrir spontanément le secours de ses éloges ! Mais derrière ces encouragements paraissaient mal voilés les doutes qui le jetèrent lui-même, vaincu, dans l'inaction. Il n'est que juste de protester contre le portrait incomplet qu'on livre aujourd'hui à la postérité. On n'est pas impie pour n'avoir pas adoré toutes les idoles, ni méchant pour n'avoir pas ménagé la vérité à ses contemporains. Couture était trop franc; d'autres, qui ne le valaient ni par le cœur ni par le talent, entendaient mieux l'art de se pousser. Si l'auteur des *Romains de la décadence* leur eût ressemblé, s'il avait su plus souvent se taire, il eût vécu comme eux au milieu des adulations de la presse, et l'habit aux palmes vertes se fût probablement, au dernier jour, étendu sur son cercueil.

GUSTAVE COURBET

ET LE RÉALISME

(1878)

Il y a quelques semaines mourait dans un coin de la Suisse un homme, un artiste, dont le nom, quoi qu'on en pense et quoi qu'on en écrive aujourd'hui, n'est pas destiné à tenir dans l'histoire de l'art contemporain une place digne du bruit dont on l'a entouré depuis plus de trente ans. Cet homme est intéressant cependant à regarder de près, et d'autres plus tard feront bien d'écrire en détail l'histoire de sa vie, parce qu'il sera certainement un des témoins que l'avenir appellera à comparaître dans les débats, si nos descendants, ce qui est bien possible, s'avisent de rougir de nous, et s'ils intentent contre notre mémoire un de ces procès comme il s'en élève régulièrement tous les cent ans entre les vivants et les morts.

Nous sommes de ceux qui croient notre société bien malade. Le paradoxe la mine et l'affaiblit sans

répit. Il est l'ennemi qui, en politique, en art, en littérature, a tout attaqué, tout ébranlé. Si la raison humaine n'était pas née immortelle, peut-être pourrait-on conclure qu'il finira par la tuer.

Comme le médecin reconnaît la nature du mal aux efflorescences qui s'élèvent parfois sur la face du malade, on reconnaîtra celle dont nous nous plaignons à certains signes qui ont fait éruption au front de notre société. G. Courbet aura été un de ces symptômes significatifs. Combien aujourd'hui souffrent de la contagion sans avoir aidé à la répandre! Tous ne peuvent pas témoigner de leur innocence. Au nom de ces victimes tacites et non résignées, il est bon de protester et d'essayer de les dégager, et soi-même avec elles.

Le paradoxe, en tout temps, a suscité des apôtres. Des Titans l'ont mené au combat. La race en est peut-être éteinte; mais les pygmées qui les ont remplacés continuent leur œuvre, et le mal, pour ne suivre plus que des généraux infimes et le plus souvent ridicules, ne continue pas moins d'avancer. Quant à la foule, elle fait son office ordinaire; elle écoute, et elle emboîte le pas.

Parmi les plus bruyants, G. Courbet a tenu une place tout à fait en vue; il a formulé des doctrines : il a presque fait école. Ces doctrines semblent sensées, elles ont acquis par le baptême de la presse un nom propre : dans la philosophie de l'art, on les appelle le Réalisme. Des écrivains de haute volée

l'ont pris au sérieux, sinon toujours le mot lui-même, du moins l'homme qui le prononçait. L. Veuillot l'a mesuré de cette même plume qui venait de toiser le grand Hugo et Béranger le sacro-saint; Th. Gautier a dessiné son portrait avec autant d'amour que si c'eût été le jeune divin Sanzio qui posât devant lui, et le bizarre et puissant sophiste Proudhon s'est servi de Courbet comme d'un argument contre ce qu'il appelait nos préjugés esthétiques. Il est vrai que le premier l'a conspué, que le second l'a promptement lâché, et que Proudhon, son entraîneur et son compatriote, l'a jugé en dernière analyse et achevé d'un mot : « Courbet, tu n'es qu'un sot. »

Pour un sot, c'est possible qu'il le fût. Proudhon n'a pas seul porté l'arrêt; tous les amis de Courbet l'ont confirmé, et aujourd'hui encore, au bord de sa tombe à peine fermée, c'est l'*amen* qui termine presque tous ses panégyriques. Nous qui ne vîmes pas de près le discoureur, nous n'aurons pas la présomption de démentir son signalement; mais pour bête, nous nions qu'il le fût. Nous croyons même que c'était un fin matois que ce Franc-Comtois, et né plus malin que beaucoup de Français de sa connaissance. Arrivé à Paris, il en juge assez vite le public, et, en définitive, le dupe sans trop y employer d'efforts. De fine intuition, il savait que le nombre des esprits faux est immense, que la cohorte des bavards est innombrable, et que tout le monde, amis et ennemis, leur sert d'écho.

Il se fit donc son plan, et il le suivit avec adresse. Il a pu parfois y introduire des variantes; mais quand on regarde de loin sa vie, on voit bien que c'est ce plan qui lui sert de règle. Qu'on lise d'abord ses revendications et ses anathèmes, soit écrits, soit lancés à pleine volée de gosier dans les conversations de cabaret ou d'atelier, on les prendrait pour des plaidoyers de justicier, et n'étaient les preuves dont l'artiste en évidence les a par la suite accompagnés, on pourrait même les accepter comme les cris d'un révolté qui a ses bonnes raisons. A ces essais d'éloquence du genre sérieux, il joignait d'autres engins de polémique. La plaisanterie était son arme de choix. Que n'a-t-on pas raconté de sa faconde joviale? Plus d'un auditeur trouvait souvent sa gaieté affectée et son esprit un peu bien lourd. Quant à ceux qui en cherchaient le dessous, ils n'étaient pas long à comprendre le calcul. Avec la discussion, on ne réussit pas longtemps à amuser la galerie; elle se tient plus en éveil quand on se moque. Ce rustre, qui fait le naïf, sait l'effet du ridicule, et l'œil aux aguets, avec cette blague — pardon du mot vrai — qui imite la verve, il pointe ses mots et s'essaye à tuer les gens. De ces projectiles, qu'il jette ici et là, plus d'un lui reviendra en plein visage; mais qu'importe! quelques-uns arriveront peut-être à destination, ils feront tache ou blessure, et c'est toujours cela de gagné pour lui.

Examinons un peu l'aspect du champ de bataille,

lorsque, pour y jouer son rôle et vaincre, Courbet se présenta parmi les combattants. Une sorte d'accalmie y régnait : entre les romantiques apaisés et les classiques revêtus d'une cuirasse neuve, un armistice avait été dès longtemps conclu. Delacroix n'exaspérait plus les uns, et Ingres avait été salué par les autres comme un allié ; de plus, à côté de ces anciens ennemis, dans la paix d'une gloire plus bourgeoise, un tiers parti s'était formé, dont Horace Vernet et Paul Delaroche tenaient la tête, parcourant, leurs œuvres à la main, l'Europe attentive et charmée. Derrière eux, un bataillon d'élèves, dont plusieurs déjà célèbres, marchait nombreux, fidèle à ses chefs, le drapeau levé et les coudes serrés. Le public était content. Dans l'air, nul vent de tempête. Pour un débutant, même taillé en audacieux comme Courbet, c'était là un repos dangereux à troubler. Il y a des silences qui, s'ils n'intimident par les hardis, laissent à l'oreille des auditeurs trop de finesse.

Comment faire sa trouée dans la masse? comment étourdir la salle?

Est-il trop tôt pour avancer que Courbet avait mesuré la force des maîtres et leur science, qu'il entrevoyait le côté difficile à escalader de la situation, et qu'il avait deviné par quelle route nouvelle on pouvait la tourner?

Sans nul doute il se sentait vide d'imagination. D'études littéraires, ne s'en étant jamais soucié, il n'avait pas fait bagage. Mauvais signe. Le beau a

plus d'une face. Celui qui l'aime les aime toutes. On citerait peu d'exemples d'esprits de haute allure qui aient jamais méprisé ces premières leçons où l'enfant et le jeune homme apprennent à comprendre la langue d'Homère et de Virgile. S'il en est que leur mauvaise fortune a tenus éloignés des sources, lorsque le succès est venu, quand le travail victorieux a conquis les heures de récréations, ils se rapprochent, comme ils le peuvent, des livres sacrés. Quelquefois, partis de la grammaire, ils ne s'arrêtent qu'après avoir parcouru le cycle en son entier. Ceux-là, il est vrai, ce sont les idéalistes. Toute hauteur les attire, toute auréole les tente. Courbet aurait peut-être essayé de réparer le temps perdu et d'attacher des ailes à ses pieds; mais il était trop tard, et leur lourdeur inguérissable l'enchaînait au plus bas du sol. Il eut son premier élan, lui aussi, vers le Parnasse; il y gagna une telle entorse qu'il ne recommença pas deux fois, et l'allégorie manquée, ses rêves de poésie ayant fait rire, il tomba si à plat qu'un autre en serait resté à jamais déconfit.

Lui, il se releva réaliste.

L'éducation première en littérature lui manquait; en peinture, il n'était pas mieux armé. Il s'agissait donc d'inventer un art nouveau où toute grammaire serait superflue, d'où la tradition, l'histoire, la sensibilité et la grâce fussent tenues à distance, qu'on pût s'apprendre à soi-même sans maître, et exercer au long de sa vie sans reconnaissance.

Lutter avec les forts en thème des écoles, lui le fruit sec du séminaire de Besançon, le *retoqué du bachot,* pas plus avec le pinceau qu'avec la plume, il n'y fallait songer. Mais ne pouvait-on entreprendre une croisade nouvelle, aller plus loin dans la mêlée que Delacroix, ce girondin du romantisme, et en face du passé tout entier, hommes, enseignements, œuvres, se poser en adversaire et faire tapage?

Qui sait ce qu'on pourrait attraper de bénéfice? En France, tout arrive, et le Franc-Comtois voulait arriver, *per fas aut nefas.*

Lorsque, ignorant, pas même dégrossi par les leçons banales d'un professeur, élève de David, échoué dans une petite ville de province, il arrive à Paris, ses yeux n'avaient pas à s'ouvrir bien grands pour lui prouver qu'il ne savait rien, tout présomptueux qu'il fût déjà; cependant on l'entend qui s'écrie en face du *Massacre de Chio :* « J'en ferais bien autant, si je voulais. » Il ne faut pas s'y tromper, et ne voir là qu'une de ces saillies de jeunesse et d'inexpérience qui s'échappent quelquefois de bouches plus prudentes que celle de Courbet; non, c'est le premier pion que le joueur pose.

A l'atelier de Suisse, où il s'essayait à peindre d'après le modèle, si le rapin n'avait montré que quelques-uns de ces morceaux de facture, comme il s'en produit dans toutes les officines de peinture, comme tant de commençants en ont exécuté, aux grands applaudissements des camarades, sans jamais

aller plus tard au delà, cela n'eût produit que l'effet habituel; les faibles applaudissent l'apprenti praticien, et puis, rangé parmi les forts de l'endroit, il est tenu longtemps à la même ration qu'eux. Mais lui, pour se contenter de si peu, n'était pas si modeste. Déjà il voulait plus : en proférant cette énormité de s'égaler au maître des maîtres, il devenait sur-le-champ pour tous un excentrique, il tirait l'œil, et dès le premier pas engageait la partie.

Peu de temps s'écoule; il se sent bientôt assez frotté de l'huile du cirque, et il y entre. Tout d'abord cela commence mal.

Th. Sylvestre, le chroniqueur le mieux informé de la période des débuts, celui qui a le plus pieusement catalogué les œuvres de Courbet, énumère plusieurs tableaux éclos à cette époque, dont personne, excepté sans doute les compagnons de l'Académie suisse, n'a pu garder le souvenir. Ils n'étaient à remarquer, paraît-il, que par leur nullité d'exécution, chose faite pour étonner chez un garçon qui montrait déjà la prétention de mettre au-dessus de tout en art l'habileté et le métier, puis par certaines prétentions de pensée et d'invention, qui ne sont pas moins à signaler de la part du contempteur futur de la poésie et des poëtes, et aussi, mais le choix est plus logique et digne de sa politique, par l'obscénité de certains sujets. Ceux-ci montrent, à n'en pas douter, le calcul initial.

Ces sujets, c'étaient les *Filles de Loth,* voilà pour

les regards érotiques; la *Captive,* pour ceux qui se délectent devant des chairs réputées doctement épidermées; et enfin, l'*Homme délivré de l'Amour par la Mort.* Ceci devra séduire les pensifs. Hugo, Shakespeare et le marquis de Sade sont égaux devant Courbet.

Cependant, à partir de cette dernière élucubration philosophique, par suite de déductions personnelles et pas trop tardives qu'il a tirées du sourire des amis, l'idée commence à percer dans les brouillards qui l'enveloppent encore. Il s'arrête, il se pose le doigt sur le front, et n'y rencontre pas l'attouchement de la muse; dès lors son parti est pris. Raca sur les vers et raca sur la Bible, plus de livres et plus de lyrisme. Ce sont les autres qui l'égarent et le perdraient. Vive l'*Ego* qu'il sent s'agiter sous les ruines dont il n'est pas responsable, et voilà comment le Réalisme naquit d'un avortement poétique.

En 1854, Courbet, déjà célèbre, crut nécessaire de formuler un corps de doctrine auquel il donna le nom que nous venons d'écrire et qui devait, en exposant ses nouvelles convictions, faire comprendre leur valeur au public. A travers un premier fatras de phrases vagues et emphatiques, où il parlait de lui avec précision et de ses études avec plus d'obscurité, il arrivait à décrire ses *desiderata :* « Un siècle, disait-il, n'a ni le droit — remarquons le mot — ni le moyen d'étudier un siècle qu'il n'a pu voir ni étudier à vif. — La seule histoire à peindre, c'est

l'histoire contemporaine. — Les pédagogues comme Phidias et Raphaël ont fait leur temps. Que nous enseignent-ils? Rien. Il n'y a de précieux que l'originalité et la leçon d'actualité qu'on peut tirer de l'œuvre d'un artiste. Il faut traverser la tradition comme un bon nageur passe une rivière : les académiciens s'y noient. » Courbet, on le voit, n'était pas si bête qu'on l'a dit pour lui refaire une innocence relative, et tout cela, si c'est bien lui qui l'a écrit, n'est pas tout à fait la langue d'un illettré qui ignore la pose et la valeur des mots.

Quelques années après, fondateur d'un atelier et professeur sans en vouloir avouer le titre, il redisait à ses élèves les mêmes axiomes solennels, et il ajoutait : « Je tiens la peinture pour un art essentiellement concret, qui ne peut consister que dans les représentations des choses réelles et existantes; c'est une langue toute physique qui se compose pour mots de tous les objets visibles; — un objet abstrait non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture. L'imagination dans l'art consiste à savoir trouver la plus complète expression d'une chose existante, mais jamais à créer cette chose même.

« L'artiste n'a pas le droit d'amplifier le beau; il est par sa nature supérieur à toutes les conventions de l'artiste. Le beau est une chose relative au temps où l'on vit et à l'individu qui le conçoit.

« Les écoles ne doivent pas exister; il n'y a que des peintres. »

Voilà le code qui fut inspiré à Courbet par l'insuccès de ses tentatives de style, et voilà, paraît-il, le Réalisme.

L'entrevit-il avec cette limpidité de concept au lendemain du décès de ses illusions? Cela est peu probable; un seul jour ne fait pas d'un aspirant à la lyre un musicien de carrefour, et l'orgueilleux dut traîner quelque temps ses pas sur le rude chemin de la résignation. Mais enfin, puisque nous tenons en main le formulaire, voyons-en l'*intus* et le neuf.

En somme, il n'inventait rien, ce nouveau Solon, et bien d'autres avant lui avaient témoigné par leurs œuvres, sinon de doctrines raisonnées, du moins de tendances absolument semblables. Ils les avaient manifestées, il est vrai, simplement, sans les rédiger en articles, sans batailler contre personne et sans vouloir faire la leçon à leur siècle. Les Espagnols, les Hollandais, les Français du dix-septième siècle et du dix-huitième, eux aussi et presque tous, s'en étaient tenus à la simple reproduction de la réalité; ils ne songeaient pas pour cela à jeter la pierre à aucun de leurs devanciers, ils ne maudissaient pas leurs enseignements. Jamais, au nom d'un quartier de bœuf saignant, d'un pouilleux chassant à la vermine, ou d'un morceau de fromage onctueux, fût-on Rembrandt, Murillo ou Chardin, on n'eût traité de haut en bas le bon Dieu, la Vierge et les saints; jamais on n'eût cru manquer à la probité en peignant César ou Charlemagne tant de siècles après leur enterrement.

Ces gens-là vénéraient Raphaël et Michel-Ange, Hemling et Holbein, le Poussin et Lesueur, et ils le laissaient voir. Ils peignaient avec un égal amour et autant de convictions les habitants de la terre et ceux du ciel, le buisson du chemin dans sa forme déchiquetée et sous la poussière, et les profils héroïques des montagnes. A qui donc en voulait ce Zoïle que des noms si respectés n'intimidaient pas, et qui ne s'apercevait pas qu'il radotait dans sa langue pédante et sous sa chevelure encore toute noire de jeunesse?

Nous l'avons dit : en toute sincérité, il n'en voulait à personne. Il essayait de démolir un escalier trop roide, croyant simplement qu'à niveau rabaissé il rencontrerait la fortune et la gloire. Peut-être s'ennuyait-il cependant d'entendre appeler justes les arrivés du succès, dont la réputation lui semblait barrer passage à son ambition. — Tout révolutionnaire est doublé d'un envieux; — mais, en somme, il leur eût peut-être volontiers tendu la main si, dès son début, ceux-ci lui avaient tendu la leur comme à un émule.

Nous avons extrait à peu près textuellement le suc et la moelle de son *Credo;* examinons maintenant de quels arguments, ceux-ci tout à fait personnels et originaux, il les vient appuyer devant son juge, le public.

Et c'est ici qu'il faudrait mener de front notre triple réquisitoire contre la complaisance de la badauderie parisienne, car ce fut elle seule qui soutint

Courbet; partout ailleurs, en Allemagne, même en Belgique, on se gaussa de lui tout d'abord sans mélange de concessions, puis contre les littérateurs en quête de thèmes à phrases, partant grands souteneurs de paradoxes, et enfin contre ce que nous ne craindrons pas d'appeler la native impuissance du novateur.

Arrivons d'une seule traite jusqu'en 1849. Courbet a déjà exposé plusieurs fois; il a été repoussé du Salon, il a été admis; son nom enfin a paru dans plusieurs livrets. Tantôt il s'est montré en compagnie de son chien, tantôt dans la pose d'un rêveur qui cherche son idée. Il aime son visage, il n'a pas tort; mais il en abuse. Le public n'y a pas pris garde, non plus qu'à diverses autres toiles, lesquelles, bien que tirées de leur ombre en ces derniers temps par les commentateurs de la dernière heure, ne soulevèrent aucune tempête et sont parfaitement oubliées, même de ceux qui, venus sur le stage en même temps que Courbet, gardent la mémoire des premières escarmouches et celle des noms de leurs rivaux d'alors. On sait avec quelle acuité de regard les débutants fouillent les rangs des débutants et interrogent leurs œuvres. Lequel d'entre eux se rappelle le *Guitarrero*, la *Baigneuse endormie* ou le *Violoncelliste?*

En 1848, il est vrai, la politique, qui plus tard devait si bien servir Courbet, nuisit à la dilatation de sa renommée. Le voisinage de tant d'œuvres médiocres entrées à l'Exposition, sans passe-port et sans

garantie, gâta le mérite du peintre aux yeux des promeneurs, lassés du nombre et mis en gaieté par la qualité, et la République, cette mère imprudente, faillit, par sa bonté trop large, étouffer dans son œuf l'aiglon qui devait lui prêter plus tard son aide respectée et l'appui de ses sympathies.

Mais en 1849, il prend enfin son véritable essor.

Jamais las de se contempler lui-même, et pour se reposer sans doute des laideurs qu'il se croyait obligé de peindre en manière d'appeaux, c'est encore avec son portrait qu'il se présente au Salon; il y joint une scène qu'il appelle : *Une après-dînée à Ornans.* Le portrait n'était pas sans mérite. Le tableau dépassait le médiocre. Du reste, rien encore d'agressif. Dans l'ensemble, et d'après les goûts plus ou moins démocratiques des passants, on pouvait bien entendre une certaine dominante, plébéienne, suivant les uns, ou canaille, suivant les autres; mais, en somme, il n'y avait pas de quoi se fâcher, et ceux-là qui aiment la peinture pour la peinture seule, ceux qui ne cherchent pas et n'aiment guère les inspirés, disaient : C'est bien. Quant aux journalistes, ils louèrent si adroitement le peintre et ses modèles, que le jury, sans prévoir à qui il allait avoir bientôt affaire, décerna à Courbet une seconde médaille.

Du portrait, que nous rappelons encore, il n'y avait pas grand'chose à contredire. Si l'on veut, c'était de la bonne peinture. Mais que d'élèves dans les ateliers, avec plus de sincérité dans le regard et dans le pro-

cédé, ont exécuté et exécutent chaque jour des morceaux d'après nature qui valent et surpassent le chef-d'œuvre de Courbet, sans que jamais personne se soit avisé de leur prédire l'Institut sur ces seules preuves, et sans qu'ils l'aient en effet jamais mérité depuis! Que d'artistes exposent chaque année des têtes plus méritantes, et avec plus de toile autour, sans que leur nom mal servi par la chance, cette divinité capricieuse, soit parvenu à percer une injuste obscurité! Il y avait autrefois, dans l'atelier de M. Ingres, un jeune artiste, point de mire de tous ses camarades. Quand Al. Lafond s'en voulait donner la peine, le maître lui-même, et il n'était pas toujours facile à contenter, s'enthousiasmait de la figure ou du torse peint par un élève qu'il venait corriger. Aujourd'hui, de loin en loin, le disciple vieilli envoie aux Champs-Élysées un portrait, une scène historique. Il n'a pas baissé sous le poids des ans; mais le portrait et la scène, avec le couvert du nom trop peu connu qui les signe, passent presque inaperçus. L'avenir, nous le croyons fermement, lui ouvrira la porte de son musée. A l'exception de quelques anciens camarades découragés comme lui, ou de quelques maniaques qui se font à eux tout seuls leur opinion, qui apprécie Lafond? Courbet ne l'a jamais égalé, et tout le monde cite le nom de Courbet.

Ce qui distinguait alors le talent de Courbet, puisqu'il faut céder à la clameur et lui reconnaître tout

d'abord du talent, c'est peut-être l'étrangeté; mais ce n'était pas la sincérité. A ce moment, quand il aborde la figure humaine, de quelque rayon qu'elle s'éclaire, c'est avec le même ton opaque et fané qu'il la copie; du fond noir à la lumière jaunie des points saillants, il passe sans autre transition que la demi-teinte rougeâtre : le tout joue le vieux tableau et manque de naïveté; mais cela est fait de pâte, et, il y a vingt ans, qui se servait de pâte était sacré génie. Aujourd'hui on en revient un peu : chaque époque a sa manie. Quant au dessin, il n'en était pas question, et le portrait de l'artiste, pipe en bouche, et de l'œil toisant le passant, suffisait, — grâce à la pâte — et à la parcimonie des accessoires, pour légitimer l'attention.

Nous l'avons revu dernièrement, ce portrait, au musée de Montpellier; il a gardé ses quelques qualités. On peut en dire autant de l'*Après-dînée à Ornans*, qui figure aussi dans un autre musée de province; mais celui-ci est devenu noir, sans éclat, et n'a d'autre originalité que celle du costume moderne habillant des acteurs, de grandeur naturelle, sortis de petites tabagies de Téniers ou d'Adrien Brauwer.

Gardez-vous de comparer ces chasseurs, avec leur dessin mou et estompé de demi-teintes surabondantes, aux échevins de Van der Helst, ou même aux gais vivants de Frank Hals; honnêtes gens qui se montrent à la pleine lumière sans se permettre de tricher.

ni avec le trait, ni avec la teinte. Tête, mains, jambes, et costumes sombres et écharpes aux gais ramages, tout chez eux défie l'enquête et sort du cadre. Les acteurs de Courbet s'y enterrent. Cependant, dans le brouillard se décèle une main assez habile à manœuvrer la brosse, et si l'harmonie qui s'acquiert à ne rien illuminer, à ne rien diversifier, est une harmonie savante et saisissante, convenons que le tableau est harmonieux. Mais qu'un conscrit ou qu'un vieux soldat de l'art, qui n'auront ni l'un ni l'autre gagné leurs galons, s'avisent d'en faire autant, et vous verrez sur le public et la critique l'influence d'un nom propre.

Toutefois, jusqu'à présent, et Courbet compte déjà ses trente printemps, rien d'arrogant ni de provocateur. Le peintre a passé même sous le joug de la médaille, et il n'a pas regimbé; évidemment son caractère n'est pas affermi, et son esprit n'est pas guéri de son respect pour le bon sens. Attendons un an, et nous contemplerons l'éruption. Voici venir l'*Enterrement à Ornans* et les *Casseurs de pierres*. Toutes les timidités sont submergées, toutes les voiles jetées par-dessus les moulins; le tonnerre, dit un fanatique, éclate, et Courbet, le vrai Courbet, enfin, entre en scène.

La première de ces deux compositions était immense; elle emplissait à elle seule presque la moitié de la frise du Salon, où, reçue à contre-cœur par le jury, elle a dû se résigner à monter. Cependant, à

peine l'Exposition est-elle ouverte, que le tableau fait événement. Ah! le fin paysan sait son public par cœur, et comme si depuis vingt ans il pratiquait le turf de la capitale. L'*Enterrement à Ornans* efface tout, tue tout, fait taire tout autre sujet de discussion.

Au dedans, au dehors, on n'entend plus que le nom de cet Alcibiade en vareuse qui, si vite et d'une main si madrée, a coupé la queue de son chien. On le hue, on rit à gorge déployée, on se montre la trogne des bedeaux, les sans-culottes de village aux jambes disloquées, les pleureuses qui étalent sur leurs visages leurs grosses mains chaussées de gants bien noirs, on nomme la mère et la sœur de Courbet, et l'on rit, et l'on s'amuse, bien plus que si le tableau était un vrai chef-d'œuvre, à tirer des larmes des yeux; ce que voyant, ce qu'entendant, aussitôt se constitue un parti d'opposition, et l'habile faiseur, que les uns veulent traîner aux gémonies, soutenu par de vigoureux champions, dont la voix fait écho dans les journaux, se voit pousser au Capitole. On l'y assoit déjà à côté de Vélasquez. Ah! le bon Paris! Et que bienvenu est Pasquin devant ce parterre qui ne demande qu'à s'amuser! Il est si content, si reconnaissant d'avoir trouvé son bouffon, que du même pied il court aux *Casseurs de pierres*, et là devant, sans plus réfléchir, sans songer à la contradiction, il s'arrête, et avec les claqueurs, il crie au chef-d'œuvre. Le tableau est bête comme sujet, et comme œuvre

d'art, il est nul ; mais que peut-on refuser à un homme qui vient de vous faire passer un si gai quart d'heure?

Apercevez-vous maintenant le symptôme dont nous parlions en commençant cette trop rapide esquisse? Voyez-vous l'épanouissement du paradoxe et la complaisante approbation d'un public qui n'a plus le respect de lui-même? Lequel, du peintre ou de ses courtisans, est le plus à siffler? Nous n'aimons guère Courbet; mais franchement, en sage équitable, on lui doit l'absolution de la moitié au moins de ses péchés. Il était le coupable, mais les complices assumaient une bonne part de responsabilité.

Donc, le char du combattant était lancé. Qu'importaient désormais les ornières et les pierres des chemins? Il avançait. Malgré les *Demoiselles de village,* cette laide et inepte idylle ; malgré la maladresse de l'artiste qui dans ce tableau révélait, et sans y prendre garde, l'ignorance des règles les plus élémentaires, celles de la perspective autant que celles de la grâce; malgré les rires croissants et le dégoût qui montait, il avançait; de sorte que, loin de sentir diminuer son outrecuidante confiance en lui par la réprobation qu'inspirèrent les *Baigneuses* de 1853, cette grossière, pénible et laborieuse tentative de reproduction du nu féminin, loin de comprendre qu'à braver trop longtemps le ridicule, on finit par s'en couvrir, et que, fût-on doué comme Rubens ou Van Dyck, on ne montre pas impunément des scènes

comme le fameux : *Bonjour, monsieur Courbet; comment vous portez-vous ?* il osait fièrement, en 1855, se dresser un temple dont il se nommait le dieu unique. Là, il rassembla son œuvre tout entière, et, sans craindre le *fiasco,* mit sur la porte son nom pour invitation. Toutefois, il fallait payer pour entrer; moyennant vingt sous, on était admis à venir brûler de l'encens devant son génie.

Rendons justice au public quand il le mérite : la farce durait depuis trop longtemps, il ne vint pas. Deux fois nous laissâmes tomber notre obole dans le tronc du quêteur, et deux fois nous nous trouvâmes seul à donner cette preuve d'impartial courage. Et cependant il avançait si bien, l'intrépide, qu'à travers horions et caresses, sifflets et couronnes de fleurs, l'auteur de tant d'inepties et de saletés osait, en 1861, ouvrir non plus un musée, mais un cours d'enseignement, tant il se croyait sûr de ses admirateurs; et le fondateur de l'art national érigeait, comme jadis l'abbé Châtel, une église nouvelle à côté de l'école qu'il croyait avoir ébranlée.

Nous avons donné quelques extraits du manifeste programme adressé, sous forme de lettre, aux futurs élèves. Un ami du dehors, un lettré, dressa dans le temps la liste curieuse des quarante-deux croyants qui entrèrent au cénacle. Hélas! l'Esprit-Saint négligea d'y descendre, et après avoir prêché pendant quelques mois son nouvel évangile, le prophète vit les quarante-deux disciples se disperser, chassés aux

quatre coins de Paris par le vent du ridicule. Bien peu, hélas ! si l'on excepte deux ou trois noms, tirèrent profit de ces fameuses leçons, et de tout ce bruit qui ramena quelques jours encore le nom de Courbet dans les gazettes du moment, de cette tentative grotesque, il ne resta qu'un souvenir grotesque : celui d'une vache. Elle fut une semaine le modèle et comme le point de départ du grand art français, qu'il s'agissait enfin de fonder, et dont on s'amusait partout depuis que Courbet s'en était fait le patron.

Et cependant, nous le répétons encore, il avançait toujours.

Aussi nous ne prétendons pas nier que Courbet ne possédât quelques qualités de peintre. Sous l'écorce malsaine de l'arbre se cachait une séve qui aurait pu peut-être porter ses fruits ; mais, tout en reconnaissant ces dons, nous les pesons, et nous estimons qu'ils ne sont pas de ceux qui poussent un artiste hors des rangs. On a tenté de hisser Courbet à la hauteur d'un maître ; nous le rangeons, nous, dans le *vulgum pecus* qui marche devant les dieux de l'art ou derrière, mais dont la postérité ne lit qu'accidentellement la liste trop nombreuse. Là est toute la différence. Qu'il sût, par-ci par-là, peindre un morceau de facture, attraper l'aspect, et dans une monotone répétition des mêmes accidents de la nature, enlever du bout de son couteau à palette l'accent où frémit la vérité, je le veux bien. On l'a payé, et bien au

delà de ses mérites, pour ces trouvailles. Si Courbet, débutant sans fracas par les études que nous mettent sous les yeux les avocats de sa gloire, se fût annoncé comme le peintre de la *Curée,* du *Repos des chasseurs,* du *Lièvre sur la neige* ou de la *Remise des chevreuils;* s'il se fût contenté de poursuivre sous la feuillée du printemps la buée humide qui monte en arc-en-ciel à travers le couvert des rameaux ou qui se colle en lichen et en mousse sur la roche des bois, croit-on qu'il eût atteint le but qu'il poursuivait : le bruit et la vente? Est-ce qu'il a surpassé Vollon pour le relief, Bergerat pour l'éclat du ton? Est-ce que Roybet ne le domine pas de toute la hauteur d'une exécution précise, maîtresse d'elle-même et probe, bien qu'il peigne contrairement aux injonctions du législateur franc-comtois les types et les jaquettes du passé? Est-ce qu'il a mieux que Daubigny rendu l'aube ou le déclin du soleil, mieux que Mesdag la vague qui déferle sur le rivage, et mieux que Troyon ou Stevens la vache paisible ou les chiens haletants, et sonné dans les forêts d'un cornet plus sonore que celui de Oudry, le hallali des grandes chasses? Qui, parmi ses plus obstinés admirateurs, oserait le soutenir sans hésitation? Très-inférieur à tous ces artistes-là, dont plusieurs sont ou deviendront les maîtres de l'avenir, il n'est arrivé à décider les acheteurs que par le scandale de ses compositions à personnages, que par le bruit des controverses qu'il savait provoquer par tous les stratagèmes dont, nous

le répétons sans nous lasser, il avait soupesé la valeur additionnelle, et c'est ce bruit seul qui a pu changer depuis des études de paysage incomplètes et des ébauches maçonnées sur le panneau, en œuvres vraiment sérieuses et vraiment durables.

Et tenez, vous, lecteur amoureux du vrai, qui me lisez avec indulgence, je l'espère, parce que j'ose dire ces mots qui peut-être vous brûlent la lèvre, est-ce que vous avez jamais rencontré dans l'œuvre de cet homme qui, nous lui reconnaissons au moins cette qualité, aima le travail et fut fécond, une de ces églogues comme celles que Lambinet, — lui aussi vient de mourir, mais sans oraison funèbre et sans regrets affectés, — excellait à nous faire entendre presque chaque année au renouveau des expositions? Revoyez-vous ces champs décrits par lui où la moisson étalait ses gerbes d'or le long des arbres du chemin? Vous rappelez-vous comme il s'entendait à varier le thème de cet hymne que la nature chante, chaque printemps, à son vieil ami le soleil? Comme la vérité et la poésie, pour le plaisir de nos yeux, marchaient d'un pas fraternel dans les sentiers où il nous menait à leur rencontre! Eh bien, quel écho réveille le nom aimé de cet aimable copiste des merveilles toutes simples du bon Dieu à côté de celui du paysagiste de la *Loue* ou des *Falaises d'Étretat*? Un murmure léger, un regret affectueux et discret, et puis c'est tout. L'autre, c'est le branle-bas d'un combat qui dure encore. Et cependant, on en pourrait jurer, ce murmure qui en-

toure la tombe de Lambinet vaut mieux pour perpétuer sa renommée que tout le fracas de la passion. Celle-ci n'est qu'une fièvre : elle entraîne, en tombant, celui qui a pris ses paroles affolées pour la voix de l'immuable justice.

Courbet connaissait certainement le défaut de sa cuirasse, et il y portait la main. Deux fois il essaya de prouver que lui aussi savait dessiner. Les louanges que certains amis du moment donnaient en passant aux contours bavocheux de ses figures ne le trompaient pas. En revenant de rendre ses visites sournoises au Titien, à cet homme qu'il appelait un vieux filou, il rentrait en lui-même, et l'apprenti coloriste comprenait par éclair qu'en définitive cet autre qui avait proclamé l'axiome : « Le dessin est la probité de l'art », pouvait bien avoir raison. Ce n'était pas tout, en effet, que d'inventer l'art national, il fallait encore prouver qu'on pouvait dessiner au moins aussi bien qu'un médailliste de la rue Bonaparte, et... il s'appliqua.

De cet effort sortirent deux toiles. Elles attrapèrent, malgré la déchéance et le déclin, leur minute de succès. Mais quel succès ! L'une fut le *Portrait de Proudhon*, l'autre la *Femme au perroquet*.

On a revu la première il y a quelques jours. Elle étonna, par sa nullité, ceux-là mêmes qui en ce genre attendaient tout de Courbet.

On en avait un peu perdu la trace. Restée pour compte à l'artiste, après que le fameux panégyriste

eut renié avec tant de mépris son favori, elle était venue s'échouer à l'hôtel Drouot, dans cette vente où le chef-d'œuvre du maître, soutenu par toute la pitié de la presse socialiste, n'a pu atteindre le prix d'un simple bonheur du jour, vendu, dit-on, 1,500 francs au dernier enchérisseur. O vanité de la louange! Mais aussi quel tableau! Et ce fut le portrait d'un ami peint par son ami, dans toute la ferveur que la reconnaissance ajoute à l'affection, et bien avant le prononcé du jugement fatal : « Courbet, tu n'es qu'un sot. » Non, jamais enseigne suspendue sur le quai de la Mégisserie et le long du pont Neuf, au bon temps du pêcheur à la ligne et du tondeur de chiens, n'a surpassé en grotesque l'effigie de ce penseur. Il ne craignait cependant pas les quolibets, mais sa haine contre Courbet doit dater de l'exposition de ce fantastique portrait, et le mot cruel qu'il lui a lancé n'est que le payement ou la vengeance d'un débiteur furieux de sa confiance.

Nous ne nous arrêterons pas davantage devant l'*Odalisque*. Un pacha, qui aimait trop la France, la commanda, dans un jour d'incrédulité musulmane, au peintre de la *Baigneuse*. Mais la description de cette déesse du paradis réaliste nous fermerait la porte du *Correspondant,* et nous n'avons d'ailleurs pas de goût pour les polissonneries, fussent-elles dessinées par Jules Romain ou modelées par Clodion. Celle-là de plus n'avait pour elle ni le charme d'une belle carnation, ni celui des belles

formes. Mais quelle ardeur nouvelle à mieux faire, et enfin, sous cette ardeur, quel doute de soi ! Quoi ! l'ignorant laissait tomber son masque de praticien sûr de son pinceau, et qui dans la négligence même ne craint pas l'examen ! Quoi ! comme un débutant, frais émoulu des concours scolaires, le voilà qui entreprend son académie, qui en serre les lignes, la blairaute, et malgré l'effort, de l'aveu de tous, il ne reste de cette tentative, au sujet honorable, que le souvenir d'un devoir très-travaillé, mais rempli de fautes, fait par un élève éveillé trop tard à la connaissance de ses faiblesses, et qui n'avait su ni les dissimuler ni les racheter.

Nous laissons dans l'ombre de sa tombe, en terre étrangère, l'homme politique. Que le respect dû à la mort s'étende, nous y consentons, sur les erreurs et sur les crimes du patriote. Sous les plis du linceul, ne regardons plus que la silhouette de l'artiste, celle-là du moins nous appartient tout entière, et nulle considération n'aurait pu nous empêcher de la dessiner comme elle nous est apparue aux jours d'autrefois, comme elle nous apparaît encore à ce moment, sous quelque point de vue que nous la regardions Nous l'avons, dira-t-on, dessiné d'un crayon partial ; c'est vrai peut-être. Du moins nous n'avons pas dissimulé notre intime pensée et nos rancunes. Plus d'un, nous l'espérons, nous le pardonnera, plus d'un trouvera exact le tracé de notre portrait.

Et maintenant, en finissant cette appréciation du

peintre, nous osons formuler un vœu qui semblera peut-être en contradiction avec nos appréciations, mais qui n'en a pas moins sa logique. Nous souhaitons, nous demandons qu'on organise à l'École des Beaux-Arts une exposition la plus complète possible de l'œuvre de Courbet. Mais que, sans choix de mauvaise foi, sans précautions peureuses, on y fasse entrer tout ce que l'artiste a produit depuis le *Guitarrero* jusqu'à la *Femme au perroquet.* Nous demandons une seconde représentation de l'*Enterrement à Ornans* et des *Demoiselles du village.* Surtout, nous réclamons l'exposition de ce tableau où il résumait toutes les chimères qui avaient traversé son cerveau malsain, de cet *Intérieur d'atelier,* enfin, « qui déterminait une phase de sept années de sa vie artistique », et qui mieux qu'aucun autre dirait à tous ceux qui pourraient le revoir ce que valurent à la fois l'homme comme moralité, l'artiste comme génie. Nous convoquons Berlioz et Jean Journet, Proudhon et Courbet sous tous ses aspects; qu'arrivent la *Remise des chevreuils,* et les lièvres et les cerfs, et la neige et le vent soulevant la marée, et même cette fameuse *Curée,* dont il n'est pas permis de parler sans agenouillements, et si le public proclame son admiration, si la presse cette fois ne baisse pas le ton de ses dithyrambes devant cet amoncellement, nous nous déclarons tout prêt à faire amende honorable de ces quelques pages et de leur sévérité.

Oh! me dit-on à côté de moi, qu'on fasse cette

exposition partout, mais non pas à l'École des Beaux-Arts. Pourquoi non? Le bâtiment du quai Malaquais n'est-il pas devenu une sorte de terrain neutre, et ses murs n'ont-ils pas vu d'autres scandales se produire, non pas moins significatifs ni moins dangereux pour les élèves que celui d'une exposition réaliste dans le sanctuaire des études classiques? Qui sait, d'ailleurs (la logique est sans oreilles quand elle entre au service de certains illuminés), qui sait si l'administration — elle a son va-et-vient de convictions et aussi ses obligations — n'autorisera pas l'ouverture, dans ces mêmes lieux, d'un nouveau cours, où quelque satellite du peintre d'Ornans professera, sous l'égide officielle, le culte démocratique du Laid, la libre pensée en esthétique et le catéchisme de l'art national? Ce quoi faisant, aux applaudissements des nouvelles couches, on extirpera enfin des jeunes cœurs le fétichisme de l'idéal et le ver rongeur du passé, si bien qu'en frémiront dans leur empyrée démodé les ombres désormais impuissantes de Raphaël et du Poussin, voire même celle de cet aristocrate réactionnaire qui s'appelait Louis David.

Mais du réalisme, dira-t-on, vous ne nous avez guère parlé : n'en avez-vous plus de souci? Nous répondrons que nous avons dit tout ce que, à notre sens, il méritait qu'on dise de lui. Le Réalisme, c'était Courbet : un mot servant de réclame à un charlatan. Il est mort probablement avec celui qui avait essayé de l'introduire dans la langue des arts.

DAVID D'ANGERS

SA VIE ET SON ŒUVRE

PAR M. JOUIN

(1878)

On a plusieurs fois accusé notre siècle d'ingratitude. Ce reproche nous paraît tout à fait injuste. Nous ne sommes pas ingrats, nous sommes seulement un peu oublieux. Mais, avouons-le en même temps, même contre ce défaut nous prenons nos précautions. Si nous parlons plus volontiers des vivants, nous savons faire aux morts de belles funérailles; on peut même dire qu'à leur payer tribut nous mettons parfois un zèle exagéré. A l'instar des anciens, nous avons pris le goût des statues; il ne sera bientôt si petit village de France qui n'ait sur son forum son grand homme coulé en bronze; — et de plus, comme nos convictions sont changeantes, comme nous avons pour détruire la main aussi prompte que pour édifier, nous chargeons certaines âmes dévouées du soin de faire à leur tour des por-

traits plus durables; afin de mieux servir notre reconnaissance, les écrivains viennent en aide aux statuaires. On sait — Horace nous l'apprend — que pour consacrer la gloire humaine un peu d'encre vaut mieux et parle plus longtemps que l'airain.

Ce soin de dresser un monument qui pût durer éternellement, M. Jouin l'a voulu prendre pour David d'Angers; et en même temps que s'ouvrait le concours à la suite duquel on doit élever sur une place de sa ville natale une statue au célèbre sculpteur, il a déposé sur sa tombe une histoire de sa vie longuement étudiée, minutieusement détaillée, et écrite avec une verve de louanges qui, pendant deux gros volumes, ne se dément pas un seul instant et semble ne pas oser faiblir.

Pour nous, David d'Angers doit être jugé avec plus de réserve; sans passer pour le détracteur d'un artiste dont la réputation est encore grande et paraît durable, ne peut-on le regarder, lui et son œuvre, avec un œil plus froid? Nous convenons que pour écrire une biographie il est besoin qu'une grâce d'admiration vous soutienne et vous échauffe; mais nous n'avons pas la prétention de remplacer M. Jouin, et, voulant être beaucoup plus bref, peut-être nous serat-il permis d'être en même temps moins enthousiaste. Et puis, ne sommes-nous pas tous un peu comme le paysan d'Athènes? Les justes nous fatiguent promptement. Un auteur devrait se rappeler cette vieille histoire. Aujourd'hui encore, elle peut lui servir d'en-

seignement, car en matière d'art, comme en politique, nous ne valons guère mieux que les électeurs d'Aristide.

David est né, a grandi pendant la Révolution; il en a aimé, avec une ardeur qui ne s'est guère démentie, les acteurs et les doctrines. Fils d'artisan, élevé à la dangereuse école de la pauvreté, il partagea de bonne heure les rancunes de son père contre la vieille monarchie; toutes les utopies de rénovation sociale qui depuis son enfance jusqu'à son âge de vieillard défilèrent devant lui, le trouvèrent sympathique; jusqu'à la fin, et même sous l'habit de l'Institut, il prétendit rester l'homme du peuple. Son talent lui-même garda l'empreinte de ses convictions, et comme les stigmates de sa première éducation. De là les antipathies que l'homme a soulevées; de là aussi, du reste, les ardentes amitiés qui acclamèrent en lui plus d'une fois moins l'artiste que le sectaire.

Jean David naquit en 1788, à Angers. Son père était sculpteur aussi; mais son minime talent ne fit de lui rien de plus qu'un ouvrier. Quatre enfants lui rendaient la vie difficile. Par dépit de sa mauvaise fortune et, comme tant d'autres, dès les premiers jours, il entra au service de l'idée républicaine; il fit plus, il s'enrôla des premiers dans l'armée qui vint écraser la Vendée royaliste. Compris parmi les prisonniers faits par les Vendéens à Érigné, il allait être fusillé avec ses compagnons; Bonchamps lui fit grâce avant de mourir. Le fils de Pierre David s'est mal

souvenu de l'histoire, lorsqu'il a attribué à un sentiment purement politique l'héroïque pardon d'un gentilhomme chrétien.

L'enfant montra de bonne heure, paraît-il, son goût décidé pour la carrière des arts; mais son père, qui avec son ciseau n'avait pu amener à lui ni l'argent ni le succès, voyait naître avec peine cette vocation malfaisante. Elle devait, selon lui, mener son enfant à la misère, et il en connaissait le fardeau. C'est le même chapitre d'une histoire cent fois nouvelle. Mais la mère, au contraire, avait la foi, et elle vainquit; grâce à elle, le jeune ambitieux put suivre les cours de l'école de dessin. C'est au château de Milon qu'il fit pour la première fois acte de sculpteur original, en ciselant dans un panneau au-dessus d'une porte un bas-relief représentant une tête entourée de guirlandes de fruits et de fleurs. Ce n'était pas bien savant; cependant M. Jouin nous assure qu'une pensée philosophique agitait déjà la main de l'apprenti, et que « la profondeur se joignait dans ce travail à la grâce dans une parfaite unité ».

Un élève de Vien, Delatre, aida bientôt au développement de ces aptitudes natives que le père de David refoulait impitoyablement. Ce fut lui qui trouva le moyen de dessiller les yeux de l'enfant et de lui prouver ses torts; ce fut lui encore qui prêta à Pierre-Jean le peu d'argent avec lequel celui-ci put enfin, à l'âge de vingt ans, sortir de sa prison d'Angers et gagner Paris, où il lui semblait que son génie,

dont son père s'obstinait à douter, allait enfin prendre tout son développement.

Nous passons sur ces premières années, pleines de fatigues vaillamment supportées, mais qui laissèrent cependant, elles aussi, leurs traces douloureuses dans le souvenir du lutteur arrivé plus tard au plein de la gloire. M. Jouin a décrit avec beaucoup de charme et de poésie toute cette partie de l'enfance et de la jeunesse de l'artiste. Le sculpteur Roland fut son premier maître; mais David, le peintre fameux, qui avait remarqué ses dispositions dans les concours de l'école, l'admit bientôt au nombre de ses élèves. Enfin, en 1811, Pierre-Jean obtenait le grand prix de Rome avec un bas-relief représentant la *Mort d'Épaminondas*.

Arrivé dans la Ville éternelle, il y rencontra Canova. Quoique rien ne fût plus opposé à ses prédilections que le style du maître italien, David avoue cependant qu'il dut beaucoup à ses conseils. Rien dans ses ouvrages n'en porte la trace, et le *Jeune Berger,* qu'il envoya comme premier travail de pensionnaire, indiquait plutôt une tendance au naturalisme, qui devait sembler singulièrement blâmable au sculpteur des Grâces et des Danseuses. Cependant il travaillait beaucoup en même temps, dit son biographe, à développer en lui cette faculté sans laquelle il n'y a point d'artiste : le goût. De toutes les qualités qu'a pu montrer plus tard David, on avouera peut-être bien que le goût est celle qui a semblé le

moins le préoccuper. Mais on peut se passer de goût, on peut même ignorer qu'on en manque soi-même et demeurer un artiste de grande valeur. La longue suite des œuvres de l'auteur du fronton du Panthéon le prouve surabondamment.

La fin du séjour du pensionnaire en Italie fut marquée par un épisode où se montre déjà sa double vocation. Peu s'en fallut que l'une, par hasard cette fois, ne fît à l'autre un tort irréparable. David — qu'allait-il faire dans cette galère? — s'était enrôlé parmi les *carbonari,* qui tinrent campagne en faveur de Murat lors du retour de ce roi détrôné à Naples. Fait prisonnier à la suite d'une rencontre avec des soldats autrichiens, au milieu des plaines de Pæstum, il allait être fusillé. Heureusement pour lui, l'officier qui commandait la troupe des vainqueurs était franc-maçon. A quelque chose parfois un pareil titre peut être bon. Un signe fait à tout hasard révéla au .·. un frère caché dans cet ennemi; il mit en liberté le prisonnier, qui faillit, en revenant à Rome, être chassé de l'Académie pour son accès d'héroïsme. De retour en France, en 1816, il rencontra les troupes de l'ennemi; elles s'étaient avancées jusqu'en Anjou. Ce spectacle lui fit une telle impression qu'il partit pour Londres. Canova lui avait donné le conseil d'aller étudier là ce grand inconnu dont le monde semblait entendre parler pour la première fois sous le nom de Phidias. Lord Elgin venait d'envoyer en Angleterre les frises et les frontons du Parthénon. C'est, pa-

raît-il, devant ces admirables débris que David formula dans son esprit ces règles du bas-relief, règles de modelé particulier et de parti pris obligé, auxquelles il se réservait *in petto* de donner plus tard de visibles démentis.

Mais déjà pointait son ambition; déjà l'idée qui allait dominer son activité et la diriger pendant le reste de sa carrière s'éveillait et se mettait en travail. Il va vouloir poser cette loi que le sculpteur moderne doit user sa vie dans l'étude de « la tête humaine, qui est à peu près tout l'homme ». Du même coup, il donnera corps à cette chimère qu'il décorera du nom d'art national, et dont il espère bien se faire plus tard un titre à la reconnaissance de la patrie.

Pour commencer, cela est un peu étrange, le voilà qui va tout d'abord frapper à la porte du sculpteur anglais Flaxman. Il espère exécuter le médaillon de cet artiste, illustre déjà, pour lequel Canova lui a donné une lettre de recommandation. Malheureusement, il est brusquement et à l'anglaise éconduit par cet insulaire mal courtois qui déteste les révolutionnaires du continent. Ce jour-là, dit M. Jouin, Flaxman cesse d'être grand. David dut être du même avis. Écœuré, peu en goût de nouvelles expériences, disons-le à sa louange, plutôt que d'accepter un travail qui aurait glorifié les vainqueurs de Waterloo et rempli sa bourse vide, il vendit ses habits pour payer son passage, et revint en France après un voyage qui n'avait duré que dix-huit jours.

Mais la Fortune, contente de David, avait décidé que ses épreuves étaient finies, et elle l'attendait à Paris, où la direction des Beaux-Arts lui confia l'exécution de la statue du grand Condé.

On peut dire que ce coup de début marqua l'apogée du talent de David. Il n'a jamais fait mieux, et personne après lui n'a dépassé dans le genre héroïque ce morceau de sculpture dans lequel le novateur avait allié, avec une mesure qui ralliait tous les suffrages, le respect de la vérité vraie avec les conventions que l'art impose. Pourquoi le maître, lorsqu'il entendait les reproches si justement adressés à d'autres héros de marbre ou de bronze créés par lui, ne retournait-il pas devant la statue de Condé étudier le secret perdu qui lui avait fait exécuter un chef-d'œuvre? L'apparition du *Condé* fit sensation.

Dès lors, la voie est largement ouverte devant David. Les commandes affluent de toutes parts. Il est chargé d'exécuter la statue de Bonchamp, celles du roi René, de Racine, de Fénelon. Il devra livrer, en plus, douze statues d'apôtres pour la chapelle de Vincennes. On voit que le gouvernement de la réaction avait le cœur généreux, et qu'il ne demandait pas aux artistes un compte bien rigoureux de leur passé et de leurs opinions présentes.

Le *Bonchamp* ne déméritait pas du *Condé*. Le mouvement était plein de noblesse et d'une éloquence touchante. Celui qui l'avait trouvé se souvenait évidemment de ce « Grâce pour les prisonniers! » qui

avait sauvé la vie de son père. — Au sujet de cette statue, M. Jouin qualifie le ciseau de David du beau titre de ciseau chrétien. On dirait, en effet, que parfois le sculpteur du Panthéon s'est avisé de croire qu'il y avait quelque honneur à le mériter.

L'œuvre de David est immense : elle compte plus de douze cents pièces de marbre, plâtre et bronze. Nous sommes obligé d'étudier seulement les pièces capitales, celles qui sortent de l'ensemble plus visiblement, soit par leurs mérites, soit par leurs défauts; car on peut dire que les uns autant que les autres ont fortifié la réputation de David.

Laissons dans la pénombre le bas-relief de *Madame de Bourke* et celui de l'*Œil-de-bœuf du Louvre*; l'originalité n'en est pas tellement incontestable qu'on puisse leur donner une grande place dans l'œuvre d'un artiste qui s'est fait gloire de n'avoir copié personne; Phidias et Jean Goujon doivent au moins partager avec David la moitié des éloges que ces œuvres attirèrent au sculpteur moderne. Il est vrai qu'à cette époque l'art du siècle de Périclès et de la Renaissance française comptait encore peu de partisans, et, au sortir des allégories de Lemot, la *Paix* et la *Guerre* pouvaient compter pour des nouveautés hardies.

La réputation de David était donc déjà fortement établie, puisque ce fut à lui, comme à un maître sûr, qu'on vint s'adresser, après un concours infructueux, pour élever au *général Foy* un monument national.

L'artiste se mit au travail avec une ardeur qu'échauffaient à la fois ses opinions politiques et le besoin de témoigner d'une esthétique nouvelle; cette esthétique, il s'imaginait l'avoir inventée, et elle lui tenait presque autant à cœur que l'envie de faire un ouvrage sur lequel tout le monde — amis et ennemis — serait obligé de jeter les yeux. Cette fois, enfin, l'art national entre en scène. Il faut que la France puisse contempler sur ce monument les traits de ses capitaines, de ses publicistes, de ses savants et de ses artistes; et pêle-mêle, bon gré, mal gré, qu'ils s'y soient trouvés ou non à la place marquée, David rassemblera sa galerie des contemporains, sans s'y oublier lui-même.

Quant au héros, il dominera sa tombe, semblable à ces hommes, orateurs ou soldats, que Rome appelait à la gloire de l'apothéose, et auxquels elle ne laissait plus rien de terrestre, même le costume. Cependant, si peu qu'il dût poser de draperie sur les épaules de Foy, il fallait bien se résigner à le vêtir. Or, David n'a jamais réussi dans l'art d'ajuster un manteau antique, ni mieux dans cet autre art de copier les cassures d'un pantalon ou les pans d'une redingote. Il y a loin, cela est vrai, du Foy, tout embarrassé qu'il se montre dans sa toge romaine, à la figure grotesque de Larrey; mais, au Père-Lachaise comme au Val-de-Grâce, la même impuissance de concept se révèle. A Rome et à Londres, il n'a rien appris; il appellera cette inaptitude de goût le respect

des hasards que le modèle lui offre; mais l'artiste, quand il sait son métier, commande aux hasards, autrement il demeure responsable du mauvais tour que le mannequin semble lui jouer. La statue de Talma en est une autre preuve, et non moins concluante que celle du général Foy.

La représentation de la réalité lui paraît le seul but que l'artiste de notre époque doive poursuivre; en même temps, il est bien facile de voir que l'idéal est sa secrète tentation. Il tend vers lui une main mal dissimulée, mais le fruit d'or échappe à son étreinte. Le sculpteur des héros aurait dû se contenter de modeler leur médaillon ou leur buste.

Un jour, il rêva d'élever un monument à Marco Botzaris. A ce nom s'était sentie touchée toute son âme de patriote humanitaire. Il lui consacre la méditation des jours et le rêve des nuits. Lui seul promènera l'ébauchoir et le ciseau sur cette œuvre de prédilection. Or, que sortira-t-il de ces efforts réunis de la main et de l'esprit? Quelle forme, quelle figure prêtera vie à son émotion? Sur le sable, une fillette nue, maigre, presque flétrie, est couchée et, du doigt, épèle sur le sable un nom que le spectateur a peine à lire. Suffit-il de reconnaître ici avec M. Jouin que l'artiste a su traduire l'accent fugitif de l'âge de transition, qu'il a modelé avec science les genoux et les malléoles de son modèle, et avec une précision châtiée « le torse grêle et les membres amincis qui précèdent l'âge nubile chez la femme »? Mais en

quoi, se demande-t-on, tout cet appareil de consciencieuse anatomie se relie-t-il et fait-il hommage au cadavre qui dort sous cette statue indifférente ? Vous aurez beau me vanter cette frêle créature comme « l'image du cœur de l'artiste », je lui demande avant tout de me parler de Botzaris. Il m'importe peu que cette jeune Grecque, sœur de la Joueuse d'osselets, soit l'expression « de ce martyre de l'âme que l'œil ne voit pas » et un prétexte à d'heureux développements pour un écrivain soigneux de bien dire ; ce que je veux d'elle, c'est qu'elle soit la Grèce. Et croit-on que si les Grecs contemporains avaient reconnu sur la tombe de Marco la figure emblématique et visible de la patrie, ou même seulement celle de leur douleur, ils l'eussent jamais prise pour cible ? La Grèce militante, dit l'auteur, ne devait pas de larmes à Botzaris; hélas ! ô rêveur ! A ce chef-d'œuvre dont elle ne pouvait comprendre le sens alambiqué, elle n'a jeté que des pierres.

C'est qu'en art, et surtout en sculpture, l'idée doit être claire, expressive, et se passer d'explication ; l'esprit nuit parfois à celui qui en veut trop montrer, et quand on voit David en plus, parce qu'il destinait son offrande française à la Grèce, la vouloir tailler dans un marbre bien français, on ne peut se retenir de sourire de cette logique par trop candide qui préfère, par patriotisme, le saint-béat des Pyrénées, opaque et grisâtre, au carrare sans défaut, mais qui vient d'Italie.

Nous trouvons l'emploi de ses qualités de praticien plus légitime et mieux à sa place lorsque le maître sculpte la statue du jeune Barra. Qu'il dessine sans emphase le corps de cet enfant du peuple, auquel le soin de la pose est une coquetterie inconnue, qui n'a eu pour nourrice que la misère et le travail de soldat pour récréation, cela paraît de droit. Un sculpteur d'Athènes ou de Rome eût fait, il est vrai, comme le doux poëte d'Euryale : il eût enveloppé de grâce et de beauté le cadavre de cet enfant :

Flos succisus aratro.

Mais le réaliste David ne veut rien enlever à son cher martyr, rien, pas même cette laideur que la mort répand parfois sans respect sur le visage des héros. En cela, il devance son temps ; l'art national démocratique et égalitaire, que d'autres après lui essayeront de pousser sur le devant de la scène, n'aura avec la beauté antique, ses aspirations et ses dogmes, que ces rapports obligés qui unissent trop souvent contre leur gré les membres d'une même famille. De cet art, David (et nous pourrions lui en faire un grief) s'est fait le parrain. Nous nous plaisons à croire cependant qu'il eût renié, s'il eût vécu, certains néophytes assez habiles pour se réclamer de son nom, mais dont ce démocrate était encore de trop haute lignée pour pardonner les honteux écarts.

Non, David n'a jamais connu ces surprises, ces

éclairs du goût que le hasard fournit aux artistes favorisés de l'influence secrète. La volonté, l'attention ne peuvent rien contre les oublis de la nature et les oublis des dons divins. Le jour où, dans son jardin, il aperçoit son enfant qui se dresse le long de la treille et tend vers une grappe sa petite main avide, un motif heureux se présente à son œil de sculpteur. Il se rappelle l'*Enfant à l'Oie*, l'*Enfant au Masque*. Ce serait le moment d'une imitation qui, sans plagiat, à côté de deux chefs-d'œuvre, peut faire acte d'abnégation et oublier le système. Mais le pli est invincible, et, sous le ciseau du réaliste, les laideurs de la nature, qu'il ne sait pas interpréter, triomphent et s'étalent. L'*Enfant à la Grappe,* malgré l'approbation de Béranger, reste la tentative avortée d'un artiste consciencieux, mais que ses inaptitudes relèguent et maintiennent parmi les imitateurs de la nature et ses esclaves.

Dans ce rôle limité, nous ne lui disputerons pas nos éloges. Lorsqu'il s'agira pour lui de lutter de précision et de vraisemblance avec certains modèles, lorsque surtout ceux-ci auront dépassé l'âge des formes idéales, on trouvera la main de l'artiste égale à sa tâche. Dans ce genre mitoyen, qui s'étend de la figure historique à la simple représentation de la figure d'homme, on ne fera peut-être pas mieux que la statue de Philopœmen. La Grèce sans doute n'eût pas applaudi ce portrait d'un héros qu'elle entrevoyait couronné d'une sorte d'auréole semi-divine;

elle l'eût trouvé d'autant plus rabaissé, que le sculpteur s'était moins soucié de faire ressembler ce vieux soldat au jeune combattant de Sellasie. Pour elle, un héros devait être représenté dans l'âge de la force et de la beauté; elle eût tenu pour faux et pour injuste ce symbolisme qui vieillit son héros sous prétexte qu'une grande vertu est « le fruit d'un âge avancé », et, de la main lui montrant Léonidas et ses trois cents Spartiates, elle eût répondu à l'artiste que chez ses fils le courage ni le patriotisme n'attendaient le nombre des années. Mais pour nous, moins soucieux que les Achéens de ce mensonge historique et de ce choix adroit qui, à défaut de l'idéal, nous a valu une belle étude, nous pardonnons à David, et nous rangeons le *Philopœmen* à côté de ce *Milon de Crotone* auquel cependant il craignait orgueilleusement d'être comparé.

Condé et *Philopœmen* marquent la jeunesse et la virilité de David. Entre ces deux morceaux d'art, l'artiste peut attendre le jugement de la postérité. Le fronton du Panthéon n'ajoutera rien à sa renommée, et si jamais la France, revenue à un plus juste respect de son passé et comprenant enfin ce qu'elle doit aux aïeux, s'avisait de faire retomber sur certains de ses enfants les torts dont elle ne voudrait pas rester seule responsable, il est fort à craindre pour David qu'elle ne fasse descendre de sa haute place l'immense et emphatique bas-relief où le partial sculpteur a fait si belle part aux grands hommes d'une époque né-

faste. Plus d'un se consolerait facilement de cet acte de tardive justice : ni par le rhythme des groupes, ni par la nouveauté de l'allégorie, ni par la beauté des ajustements, ce vaste tableau, fouillé d'ombres trop noires, n'échappe à la critique. La différence des opinions n'a rien à corriger dans le jugement, qui depuis longtemps a fait justice des engouements de parti soulevés par ce morceau de lyrisme révolutionnaire. Fût-il placé ailleurs que sous la croix, qu'il semble insulter, le fronton du Panthéon ne serait encore qu'une œuvre médiocre, où éclate sans conteste le désordre qui régnait dans les convictions esthétiques de David, de cet esprit agité de trop de systèmes, qui tantôt, à propos de la statue de Racine, prêche la nécessité du nu pour donner aux grands hommes leur physionomie « de tous les siècles », tantôt, lorsqu'il prétend pourtraicter l'auteur de *Polyeucte* et de *Cinna,* l'enveloppe de son costume de bourgeois normand. Nous ne le blâmons pas, nous, d'avoir habillé Bonaparte, et Voltaire, et Cuvier, et le petit tambour et les vieux grognards à la mode de leur temps ; mais avait-il égaré son programme lorsque, sous les lettres d'or de ce fronton consacré à toutes les gloires de la patrie, il sculptait ses héros en perruque poudrée, en habit de cour, en toque et en schabraque, rapetissant ceux qu'il prétend grandir, et les livrant au sourire des spectateurs par une prétention de sincérité et un luxe de détails inutiles dont, il est le premier à le dire ailleurs, le valet de

chambre doit seul recevoir la confidence? A défendre ces erreurs, David s'est employé le premier longuement, comme si, malgré les cris d'admiration de ses amis, il prévoyait les protestations des gens du lendemain, et M. Jouin lui-même n'est pas sans douter visiblement de l'innocuité du fronton du Panthéon et de sa perfection. De l'auteur enivré de son sujet, nous en appellerons à celui qui, calmé par son succès même, s'appliquera à refondre et à rendre plus froide, partant plus convaincante, sa seconde édition.

David fut sculpteur de la face humaine. Bien qu'il se soit appliqué à la reproduire avec un système qui pourrait rencontrer des contradicteurs; bien qu'il se soit permis d'altérer l'austère vérité des faits et qu'il ait constamment prêté aux hommes qu'il regardait sa propre manière de comprendre leur vertu ou leur génie, il n'en restera pas moins à jamais célèbre dans notre école par la manière neuve, vivante, dont il a renouvelé un art endormi depuis longtemps dans la paresseuse imitation de procédés de convention. Ses bustes, ses médailles respirent et parlent. Un homme d'État, mécontent de son visage, disait un jour à son portraitiste : « Vous n'avez pas besoin de me copier avec tant de sincérité; songez que vous écrivez pour l'histoire. » David semble avoir entendu ce propos, et devant ces images fouillées d'un doigt si fiévreux et jaillissant du fond en plans si audacieusement variés, avec des airs de tête que le peintre seul jusque-

là pouvait prêter à ses héros, on ne jurerait pas que l'artiste a dit toute la vérité, rien que la vérité; mais quand elle se manifeste par des éclats de talent si incontestables, quand elle rend à la gloire même des services dont elle demeure agrandie, ne peut-on pas dire que l'imagination a le droit de commander à la vérité, et que celle-ci doit lui obéir avec reconnaissance?

Nous ne pousserons pas plus loin ce compte rendu d'une vie où le travail a fleuri d'une séve si abondante. Pourquoi faut-il que les illusions persistantes du fils du vieux révolutionnaire d'Angers en aient arrêté les derniers élans? Quelles socrètes rancunes, quelles ambitions déçues poussaient, à travers ses succès, le sculpteur dans les rangs de ces incorrigibles et chimériques adeptes du vieil esprit de la Convention? Cette maladie non-seulement gêna le libre développement de ses belles facultés d'artiste, mais elle abrégea encore sa vie. Ce fut pour n'en avoir pas voulu guérir qu'il fut condamné à aller traîner loin de la France, dans un exil qui le tua, ses jours déjà comptés. Hélas! de désillusion en désillusion, il devait tomber. Aux rêves du républicain de 1848 allaient succéder les colères qu'engendrait en lui une tyrannie si joyeusement acceptée par la France, et à son vieil amour pour la Grèce le désespoir de voir à quel point elle se souciait peu de ses cadeaux. Lorsqu'il regardait au Parthénon le soleil éclairant de ses rayons les colonnes du temple de

Minerve, il lui était facile de raisonner sur la fragilité des chefs-d'œuvre dont les débris gisaient à ses pieds et d'en prendre son parti ; mais lorsque, à Missolonghi, il aperçut ce qui restait du corps mutilé de sa chère petite Grecque ; ces mains, ces pieds, ces oreilles brisés ; le nom des Vandales écrit sur le dos de son chef-d'œuvre, et au bas du piédestal les pierres avec lesquelles, de loin, les petits voyous grecs, impunément et sous l'œil de la municipalité indifférente, lapidaient ce marbre funèbre qu'il regardait comme deux fois sacré, alors il se sentit atteint au cœur. Quand il revint en France avec un permis qui lui en ouvrait les portes sans condition, il ne lui restait plus qu'à mourir, et mieux eût valu pour lui que, couché dans la terre étrangère à côté de Botzaris, il n'eût pas eu la force de rentrer dans cet atelier où il devait clore son œuvre en modelant la statue de Bichat.

Le 5 janvier 1856, à la suite d'une attaque de paralysie, paisiblement, au coin de son feu, David cessait de vivre. C'était une fin prématurée, mais douce, sur laquelle il ne comptait pas. Dès son début dans la carrière, il regardait ses confrères comme des ennemis jaloux. On eût cru que, par amour-propre, il avait l'ambition de se voir haï. Il en vint à croire que son existence était menacée. Si l'on en croit les témoignages recueillis par M. Jouin, jamais roi constitutionnel ou empereur absolu n'a suscité de haines plus criminelles et fourni un but à plus d'assassins.

A des périodes presque fixes, l'artiste les voit surgir de l'ombre des carrefours ou des maisons écartées. Jusque sur les barricades, où le républicain ne devrait compter que des amis, ils montent pour le viser plus sûrement. Heureusement, toutes ces tentatives échouent, et, en face d'un bonheur si constant, on se plaît à croire qu'avec son imagination prompte à travestir les gens, le sculpteur aura pris plus d'une fois un passant de tournure suspecte pour un meurtrier aux aguets.

Si cependant tout cela peut être vrai, il faudrait alors dire, pour expliquer l'invraisemblable, que si dans sa vie David a fait souvent preuve d'un désintéressement incontestable, cette vertu même avait quelque chose de singulièrement incommode et nuisible pour ceux qui n'avaient pas autant que lui le goût et le moyen de la mettre en pratique. Quand une ville s'apprêtait à fêter un citoyen ou à dresser un autel à sa mémoire, sur-le-champ on voyait David accourir; il s'offrait tout entier. Il ne demandait rien pour ses émoluments, ou presque rien. La joie de graver son nom sur le marbre ou le bronze, où il ferait revivre le grand homme, lui suffisait. Naturellement, tout projet de concours était écarté, et la proposition séduisante était acceptée avec reconnaissance. Aussi, quand les artistes qui, eux aussi, rêvaient de s'illustrer en compagnie de leur modèle, qui espéraient de plus tirer de leur œuvre un profit souvent nécessaire pour vivre, se voyaient évincés

par ce trop généreux compétiteur, ils en gardaient une rancune assurément légitime. David ne s'inquiétait pas assez souvent de la prévenir ou de la calmer. Mais de cette irritation à la vengeance par le poignard ou le pistolet, il y a plus d'une réflexion qui retient le bras; et lorsqu'on voit en définitive, après tant de menaces, David mourir pacifiquement dans son fauteuil, on ne croit pas seulement à la maladresse des criminels, mais encore et plus facilement à leur innocence.

Des deux volumes que M. Jouin a consacrés à David, le second, on peut presque le dire, est écrit de la main même de l'artiste. L'historien nous livre l'homme tout entier dans le déshabillé de sa pensée intime. Il a vidé, pour le mieux peindre, les carnets, les notes de poche et la correspondance, que la famille a mis à sa disposition avec une confiance peut-être trop mal au fait de ce qu'ils contenaient. Avec elles, il a cru salutaires ces confidences d'une vie qui se notait avec une complaisance quotidienne, et il a dit aux lecteurs : « Prenez tout et lisez. » On ne peut pas affirmer qu'en faisant cette large exposition de ses pensées secrètes, M. Jouin ait rendu à David le service qu'il estimait lui rendre. Nous ne parlons pas de ces papiers qui, dépouillés de la valeur autographique, font sourire par leur insignifiance, et dont on s'explique mal le choix, mais de ces élucubrations où se déverse une âme née emphatique et à laquelle il a manqué les avertissements d'une bonne éducation.

David a le goût faux de l'enfant du peuple et de l'ouvrier pour les grandes phrases, qu'il confond volontiers avec les grandes idées. Quand il écrit, il se meut difficilement au milieu de ses mots, et trop souvent le lecteur, en relisant ses phrases, reste dans le même embarras où l'écrivain novice demeure lui-même en face de sa propre pensée. Évidemment Jean-Jacques Rousseau lui a versé dans l'oreille la mélodie de ses phrases solennelles, et le clinquant de ses grands principes lui paraît de l'or pur sans alliage. Trop souvent encore il prêche. Il croit à sa mission de sculpteur. Ce n'est pas pour un homme que les artistes doivent travailler, mais pour l'humanité ; ils contribueront, par leurs œuvres, à propager la morale, et mèneront, par la perfection, leurs frères au bonheur. Ailleurs, le pathos l'entraîne, et, à propos de sa marotte des statues colossales, il s'écriera que les monuments doivent être trop petits pour les contenir, parce qu'elles doivent n'avoir que le ciel pour cadre. Suivant lui, les hommes bâtissent les temples. Mais les grands hommes sont donnés au monde par l'être inné qui les gouverne.

Après quoi, si vous n'étiez pas convaincu, si vous demandez la liaison qui joint ensemble tous ces mots pompeux, c'est que vous avez l'entendement rebelle et que vous n'avez pas la religion de l'art.

A propos du *Gladiateur mourant*, dont le modelé lui paraît intentionnellement adouci, il dira que le marbre donne l'idée de l'atmosphère nébuleuse de la

mort. Tout ceci n'est pas clair; l'écrivain sculpteur est plus facile à deviner lorsqu'il prononce sur les artistes contemporains des jugements qu'on ne peut lire sans en soupçonner les raisons inavouées. Lorsqu'il s'agit de Cortot, et surtout de Rude, il a la plume dure; le bas-relief de la *Résistance* l'exaspère; il trouve le visage de la *Liberté* hideux, et les soldats agacent ses nerfs et le font sourire de pitié. Il a vu le *Moïse* de Michel-Ange. C'est « bien comme anatomie; mais il lui manque la vibration ». En revanche, il aura pour MM. Maindron et Préault des attendrissements de sympathie, et il n'hésite pas à prononcer à propos de leurs œuvres le mot de maître, et même de génie. Ces rapprochements en disent long, mais on doute moins, en les lisant, de la clairvoyance de David que de sa générosité.

Nous n'aimions pas beaucoup déjà qu'il refusât de sculpter, lui le sculpteur national, le médaillon de Talleyrand, qui n'était point un personnage sans valeur historique; ni celui de Louis-Philippe, ce doux tyran; ni celui du duc d'Orléans, lequel aimait cependant les arts et les artistes; mais nous lui reprochons d'avoir reproduit, sans scrupule de conscience, Marat et Robespierre, qui ne furent pas cependant des bienfaiteurs incontestés de l'humanité. Tout cela n'est logique que pour David, et si nous consentons à trouver qu'il a ses raisons bien déduites pour afficher ses préférences en art comme en politique, nous l'accuserions en même temps de plus de pas-

sion que de justice, de plus de jalousie que de bon sens.

Ces critiques ne s'adressent, en somme, qu'à l'artiste. M. Jouin n'est pas responsable, malgré sa candide franchise, des taches qu'il a signalées involontairement ou qu'il n'a pas su voir sur la figure de David. Il n'en a pas moins fait un ouvrage intéressant, utile, et qui restera comme un chapitre nécessaire dans l'histoire de l'art, parmi tous ceux qu'on a écrits sur ce sujet en ces dernières années. Nous eussions préféré le panégyriste moins enchaîné par son admiration ; mais, à l'en dépouiller, nous pouvions ignorer peut-être la physionomie vraie de celui qu'il croyait peindre en beau en le copiant tout entier, et ce livre est de ceux qui, malgré les contradictions qu'il fait naître, et malgré notre conseil, perdraient peut-être beaucoup de leur valeur à être corrigés.

LES ŒUVRES DE BARYE

(1875)

Nos descendants s'occuperont-ils longtemps des jugements que nous portons aujourd'hui sur nos contemporains? Cela est peu probable. N'avons-nous pas nous-mêmes cassé sans respect plus d'un arrêt porté par nos prédécesseurs? On nous imitera. Cette prescience de l'avenir rassure sans doute la critique, et, certaine de l'indifférence qui attend ses décisions, elle se livre, sans crainte pour sa dignité future, à son goût décidé pour l'exagération. A peine un artiste de quelque renom vient-il à disparaître que des quatre coins de la presse s'élève un concert d'éloges outrés, d'affirmations gratuites, dont un peu d'expérience suffirait à démontrer l'inutilité et à modérer le cours. C'est ainsi que Barye a été posé, dans ces derniers temps, comme un sculpteur exceptionnel, digne de tenir compagnie aux plus grands. Quand donc, dans l'intérêt même de nos favoris, saurons-nous garder un peu plus de mesure envers leur mémoire et leurs œuvres? La mort efface-t-elle le

souvenir de l'indifférence et des négations, et suffit-il qu'elle s'empare de sa victime pour la couronner, du jour au lendemain, d'une auréole indiscutée?

Nous n'avons certes pas l'injuste envie de confondre un artiste comme Barye avec d'autres disparus cette année avant lui; il dépasse de toute la valeur d'une science certaine Corot et Millet, qui n'eurent en art que des aspirations, et sa fierté ne se prêta en aucun temps à ces concessions immorales à l'aide desquelles Carpeaux conquit si rapidement une réputation qu'il aurait mieux fait d'attendre. Travailleur jusqu'à sa dernière heure, il possédait cette qualité dont on fait si bon marché, et sans laquelle les plus bruyantes réputations s'évanouissent promptement : il savait son métier. De plus, dans tout le cours de sa longue existence et de ses patientes études, on le voit préoccupé de cet idéal trop raillé aujourd'hui; il sentait bien que lui seul protége l'imagination contre l'abaissante tyrannie des réalités, comme seul il tire l'artiste des compagnies banales. S'ensuit-il cependant que Barye se soit avisé le premier de regarder d'un œil sincère ses modèles des jungles et des forêts? et dans le reste de son œuvre, a-t-il fait preuve d'une puissance d'exécution qui permette à ses panégyristes de le classer, sans crainte d'être démentis, parmi les premiers de son temps? L'étude de son œuvre, tel qu'il est exposé en ce moment au palais des Beaux-Arts, nous aidera à mieux fixer nos jugements.

Inventer, nous le savons, n'est plus chose facile.

Quoi que nous cherchions dans les sentiers nouveaux, nous y rencontrons des souvenirs, lesquels deviennent souvent la partie la plus active de notre imagination. Nous n'y pouvons rien ; le passé est là, il nous impose ses exemples et ses leçons. Le moderne Barye est un élève des écoles de Memphis et de Ninive. Au reste, il ne prétendait pas s'en être défendu. Ce réaliste passionné, qui moulait avec tant de scrupule les membres d'un lion et d'une panthère, qui en mesurait, qui en comparait les longueurs avec une si patiente probité, du même regard qu'il voyait devant lui la nature frémissante et vivante à travers les barreaux qui l'emprisonnaient, l'œil tourné au delà, il regardait les hypogées de Thèbes ou les palais de Sennachérib. Phidias aussi lui paraissait un bon maître ; il y a du sang attique dans les coursiers sur lesquels Barye fait monter ses héros. Aussi, quand il entendait proclamer autour de lui qu'il avait ressuscité la nature, condamnée à mort par ses devanciers, il devait sourire de ce sourire intérieur qui est comme le scrupule d'une conscience éclairée et honnête. Il laissait dire peut-être, mais il avait trop bonne mémoire pour se laisser persuader.

Il est bien évident, à parcourir la longue — trop longue série — de ses croquis et de ses esquisses, que Barye, au milieu même de ses plus naïves recherches, est hanté par un type. Ce type, c'est le souvenir laissé dans son esprit par les premiers exemples mis sous ses yeux dans l'atelier de Gros ; on sait que le

peintre de Jaffa et d'Eylau prêchait haut la vertu souveraine de l'art antique dans la première éducation. Ce joug du passé, que l'élève accepta docilement, l'artiste devenu célèbre le porta avec fierté.

Il y a des plagiats qui honorent ceux qui s'en rendent volontairement coupables. Ingres se vantait de tout devoir à Raphaël; ce n'est pas diminuer la valeur d'un homme supérieur que de lui trouver des ancêtres.

On croit généralement que le lion à la boule, à la figure paterne, aux pattes innocentes de sang, est le seul legs que nous ait fait l'antiquité, et qu'elle ne dépassa pas, en pareil sujet, ce type rendu célèbre par le ridicule. Lorsque Giraud fit paraître cette fameuse levrette dont le poil et les muscles ont été si sagement corrigés par l'ébauchoir, on poussa un cri de surprise. Peu s'en fallut qu'on l'accusât de mensonge, tant il sortait de la convention. Puis la critique se ravisa, en prit son parti, et bientôt cria au chef-d'œuvre. Cette fois, l'artiste ne devait rien à personne, et nul marbre d'Athènes ni de Rome ne lui avait fourni son premier modèle. En ces temps éloignés, on ne connaissait guère Phidias, et c'était le petit nombre seul qui avait pu voir de près le cheval de Marc-Aurèle et le sanglier de Florence. Les débris du forum de Trajan, lions, dromadaires, antilopes, restaient encore enfouis sous les substructions du palais Valentini. Aujourd'hui nous sommes mieux renseignés, et ces seuls débris seraient-ils venus jus-

qu'à nous pour attester la variété d'aptitudes des sculpteurs de l'antiquité, leur merveilleuse souplesse et leur supériorité en tout genre, que nous devrions nous lancer avec plus de modestie et de prudence dans nos revendications d'originalité. Depuis, on a beaucoup copié Phidias; mais les Chevaux de l'Aurore n'ont pas encore été surpassés. Barye lui-même, qui a tant étudié le Roi du désert, n'a pas fait oublier à ceux qui les ont étudiés les grands lions des chasses persiques, ni les sphinx de granit qui dorment au désert de l'Égypte.

Non, ce n'est pas un peu de poil figuré sur une peau contractée par des frissons plus réels qui ajoute beaucoup à l'originalité de l'art. Ce qui en fait le mérite principal, — et Barye le professait bien haut, — ce sont ces grandes lignes générales, déterminantes, qui, bien trouvées, mènent à la grandeur. Barye le comprit : voilà ce qui lui donne une place à part parmi les *animaliers*. En trois lancers de crayon, il dessine, il charpente son idée, il lui donne un corps; en quelques coups de pouce, il communique à son esquisse la juste proportion, l'attitude et le style; si l'œuvre est plus achevée, il en fera, par une silhouette saillante et claire, un résumé complet pour le regard du spectateur novice; mais, qu'on ne l'oublie pas plus qu'il ne l'oubliait lui-même, en ce double succès d'improvisateur et de praticien consciencieux, il rendait à César ce qui appartient à César, et quand son œil à lui était satisfait, il repor-

tait, on peut en être sûr, à l'antique, son maître de tous les jours, sa reconnaissance bien raisonnée.

Barye fut-il de plus, comme il plaît à certains critiques de le dire, un indépendant, une sorte de Delacroix de la sculpture? Cette recherche du caractère qu'il affecte dans la plupart de ses œuvres les plus achevées, cette simplicité dont nous retrouvons le type dans le passé, donnent-elles le droit de le ranger, comme on a fait de Ingres, et pour les mêmes mérites, parmi les romantiques, lorsque leur science suffirait seule à les en séparer tous deux? Nous ne voyons rien dans les œuvres nombreuses exposées aujourd'hui qui justifie ce classement. Barye aimait, il est vrai, le mouvement et la vie; mais, dans ses plus grandes hardiesses, on voit que la sagesse le contient. La sagesse est, aussi bien que la fougue, une question de tempérament. A tout le moins, elle le peut gouverner avec profit et moins de risque. Bosio fut, en sculpture, le maître de Barye. On peut croire que le froid et correct sculpteur de la *Salmacis* n'eût pas refusé de reconnaître l'auteur des groupes du Carrousel pour son élève. Tout montre chez celui-ci la réflexion, l'examen, l'obéissance aux lois du rhythme. Indépendant donc, il le fut peut-être, romantique, si l'on veut, mais non jusqu'au paradoxe et à l'oubli, jamais jusqu'au mépris de la grammaire. Comme on connaît moins les mœurs et les attitudes de ces modèles sauvages qui lui ont valu cette réputation à part dans laquelle on s'obstine à le cantonner, il

semble qu'il ait apporté à les copier cette libre audace qui est, dit-on , le signe du génie. A vrai dire, il n'est pas si difficile de trouver les points de ressemblance entre le Thésée vainqueur et le Lion déchirant un serpent, ou le Tigre dévorant un crocodile. Dans ces ouvrages si différents, les traces de ce premier enseignement de l'atelier, qui ne s'effacent jamais, demeurent visibles à qui les cherche. N'en déplaise à ceux que le nom seul d'un maître trop dédaigné aujourd'hui exaspère en pareille analyse, il y a une imitation de Bosio dans le talent de Barye qui suffirait à le garantir contre l'épithète de romantique.

Nous ne voulons pas rappeler ici les différentes phases de la vie de Barye; elles ont été racontées ailleurs par des juges compétents et par des voix émues; elles n'ont laissé dans l'ombre aucun fait de cette noble, longue et laborieuse existence, qui n'eut pas toujours la chance pour compagne fidèle, mais qui mérita toujours d'être entourée de l'estime de tous et de l'affection d'amis de choix. Nous essayons seulement de porter un jugement impartial et libre sur son œuvre entier et sur les nombreux témoignages de son talent soumis aujourd'hui à l'examen du public.

Ces réunions rétrospectives, cette récapitulation de la vie tout entière, si fort en faveur depuis quelques années, profitent-elles beaucoup à la mémoire des artistes? Ceux-ci ne gagneraient-ils pas, lorsque le

temps n'a pas encore consacré leur gloire et rendu précieuses toutes leurs reliques, à se montrer dans leur force seule, sans qu'on mît le spectateur dans la confidence de leur faiblesse première? La médiocrité, trop ingénument étalée, de leurs commencements, ne jette-t-elle pas son reflet gênant sur la pleine maturité du talent acquis? Barye sortira-t-il plus grand de la salle Melpomène?

Jusqu'à ces derniers temps, une ombre semblait envelopper la personne de Barye et ses œuvres. Depuis longtemps il ne paraissait plus dans les Expositions; on entendait seulement, de loin en loin, prononcer son nom avec une sorte de respect mystérieux qui ne laissait pas d'ajouter quelque chose à sa valeur réelle; mais très-peu étaient capables de donner de leur admiration des raisons convaincantes. On le disait aussi supérieur dans l'interprétation de la figure humaine qu'il s'était montré, ailleurs, original dans ses fantaisies de naturaliste. Les groupes des pavillons du Louvre en auraient pu servir de preuve; mais, par cette chance malencontreuse qui poursuivit l'artiste toute sa vie, ils étaient placés si haut que personne ne pouvait les voir. Aujourd'hui, on a voulu tenter une pleine révélation; aura-t-elle convaincu tout le monde?

A la première visite, lorsqu'on se promène au milieu de cette quadruple rangée d'œuvres, la plupart de très-petites dimensions, on est un peu surpris; le visiteur peut croire qu'il parcourt la collection de

quelque bronzier en renom, et je ne sais quel aspect commercial saisit l'œil et nuit à la première impression. Puis le goût d'une autre époque s'associe aux compositions du sculpteur, çà et là les enveloppe et les domine. Ce goût n'est pas toujours malheureusement le bon goût. Il y a tel candélabre emprunté à la flore des champs qui fait sourire comme une gravure de mode datée de 1830, et les compositeurs d'ornement qui ont dessiné ces flambeaux et ces pendules, célèbres hier parce qu'ils étaient cachés au fond des collections particulières, auront nui sans retour aux personnages qui les accompagnent, et que Barye fut chargé de modeler. Le sculpteur lui-même n'était pas, cela est bien évident, un arrangeur expert. Il n'entend pas l'art de la draperie; à peine en sait-il les règles les plus élémentaires. Il y a tel fronton du Louvre, celui du pavillon de l'Horloge, qui est, il faut bien le dire, absolument médiocre. Pourquoi s'est-on obstiné à mettre sous les yeux des élèves qui habitent les ateliers voisins ces exemples qui prêtent matière à leurs justes railleries? Voilà ce qu'il eût été prudent de reconnaître avant de tout exposer et de ranger imprudemment parmi les grands maîtres un homme dont le talent, très-grand en certaines parties de son art, offre dans plusieurs autres d'impardonnables lacunes.

Et puis, ce fétichisme funeste qui tire d'une main trop confiante des cartons et des cadres de l'atelier ces études où l'artiste se cherche, tâtonne ou s'a-

muse, caprices du repos quand le sculpteur joue au peintre, et pour lesquels même il n'essayerait pas de demander l'indulgence. On le trahit ainsi en croyant le servir. Il y a dans cette exposition trop riche une collection si nombreuse d'aquarelles et de peintures, qu'on ne sait plus pour quel genre d'ouvrages les organisateurs enthousiastes réclament surtout l'admiration. Franchement, ils eussent mieux fait de laisser ces intéressantes et pieuses reliques au sanctuaire de la famille. Cinq ou six morceaux choisis avec discrétion eussent suffi pour apprendre à qui de droit l'étendue de la probité que Barye mettait au service de son art. Et puis comparer ensuite, comme on a voulu le faire, cet assemblage monotone dont nul rayon de soleil ne perce le lourd brouillard aux meilleures œuvres de nos meilleurs paysagistes, c'est forcer la note jusqu'à rendre moins bienveillants ceux-là mêmes qui ne demanderaient qu'à se laisser aller aux faciles entraînements de leur sympathie.

Il eût fallu se contenter d'un nombre restreint de statues, et le public connaissait Barye tout entier et dans son indiscutable valeur. En première ligne, si l'on veut, on pouvait placer les quatre groupes du Carrousel et les deux figures de la façade du bord de l'eau, compagnes pour un temps de ce bas-relief triomphal de Napoléon III à cheval et en chlamyde qui souleva, lors de son apparition, de telles critiques contre le portraitiste avant de faire mentir le prophète. Ces groupes et ces statues sont les œuvres

épiques de Barye. Il est facile d'y reconnaître son ambition; il voulait faire grand, mais ce n'est pas assez de ces modèles réduits pour juger complétement jusqu'à quel degré il aurait pu atteindre. Les lignes sont bien agencées, les gestes des personnages étudiés avec un soin évidemment jaloux d'éviter la banalité; malheureusement l'artiste n'a pas su échapper aussi aisément au reproche de monotonie, et ces représentants des arts de la paix et de la guerre, soit qu'ils saisissent leurs armes ou le soc de la charrue, sont quatre fois les mêmes acteurs, jouant le même rôle sous le même masque, et presque avec les mêmes attitudes. On peut louer le beau sentiment de la forme, les fines intentions des mains, mais le sentiment est trop absent de leurs visages. L'art moderne a ses exigences et ses convictions; il aime avant tout l'expression que l'art des anciens semblait fuir par système. Aussi, quand un grand sculpteur comme Rude entreprend de nous montrer Némésis, il a soin d'enflammer le visage et de gonfler les vastes poumons de la déesse; elle brandit son épée, elle s'écrie, et l'âme du spectateur s'élance avec elle vers l'héroïsme. Ces figures sont belles cependant, mais les réminiscences des héros de Phidias ont peut-être aidé trop visiblement l'invention de Barye.

On a épuisé sur le Thésée combattant et sur le Centaure vaincu toutes les formes de la louange. Il est certain que, sortant des scories d'Herculanum ou des cendres de Pompéi, ces deux groupes eussent

paru vraiment dignes des sculpteurs de la Grande-Grèce ou d'Égine. On peut regretter devant eux que, cédant trop souvent aux obsessions de ses clients, peut-être à son goût plus naturel qui l'entraînait vers d'autres sujets, Barye n'ait pas tenté plus souvent cette lutte avec le grand art qui lui eût probablement si bien réussi. Mais alors, que de délicieuses compositions, pleines de naturel et d'imprévu, eussent été perdues pour nous et pour l'avenir! Comment, en regardant ces petits chefs-d'œuvre si complets : l'Ours debout, le Singe monté sur une guenon, le Combat de l'ours, l'Éléphant de Cochinchine, et tant d'autres dans ce genre, il faudrait tout nommer; comment se plaindre et l'accuser d'avoir trop sacrifié à ces spirituels délassements? Ils seront peut-être un jour les meilleurs gardiens de sa gloire.

J. B. CARPEAUX

(1875)

Après une trop longue agonie, le sculpteur Carpeaux vient de mourir. Il était jeune encore; à peine avait-il atteint l'âge de quarante-huit ans. Cette fin prématurée éveille plus vivement encore la sympathie et les regrets. Le talent de l'artiste suffisait à les rendre légitimes. Carpeaux avait acquis dans le public une notoriété particulière, et sa mort est un événement dans l'histoire de notre art contemporain. Il y tiendra une place bien en vue. Soyons aussi impartiaux que la postérité, et ne disputons pas à cette tombe sitôt ouverte les éloges qu'on réclamera pour elle et auxquels elle a droit.

Carpeaux naquit à Valenciennes en 1827. Il ne démentit pas son origine. Malgré une finesse toute florentine dans certaines parties de son talent, malgré une admiration première et très-affichée pour Michel-Ange, c'était bien un Flamand que l'auteur de l'*Ugolino,* mais un Flamand du seizième siècle, d'Anvers, non de Bruges, et que Rubens eût applaudi plus

volontiers que Van Eyck. Il avait le culte de la chair frémissante et vivante, de la joie et du rire. Les tristes pensées, la méditation convenaient mal à son tempérament fougueux; il renonça de bonne heure à s'en préoccuper. Le drame de la tour de Pise ne fut pour lui peut-être que l'occasion de se débarrasser de réminiscences qui obsédaient son imagination; elles barraient le passage à sa nature vraie; il les rassembla dans une composition qui suffisait à les combiner toutes, et il n'y revint plus. Il fit l'*Ugolino* à Rome; ce fut son dernier envoi de pensionnaire. Au jugement de quelques artistes, il est resté la meilleure de ses œuvres. Malgré la manière qu'il affecte et un étalage de science anatomique plus prétentieux qu'il n'est raisonné et bien à sa place, on peut trouver en effet, dans l'arrangement et l'exécution de ce groupe, un goût élevé et, malgré l'imitation de certains procédés des maîtres italiens, une personnalité suffisante. Toutefois, Carpeaux se montre là escorté de trop de souvenirs; si surprenant que soit un pastiche, fût-il même supérieur aux œuvres qu'il rappelle, il a un tort de naissance qu'on ne pardonne guère en art, où le premier mérite d'un enfant est de ne pas ressembler à son père. Il faut être indulgent cependant envers Carpeaux et son premier ouvrage. Épris de la Renaissance italienne, il osa afficher cette préférence. Mais combien descendent comme lui du Monte Pincio pour continuer à Paris, sans trouble de conscience, ce métier de copiste que personne ne songe

à leur reprocher, simplement parce qu'ils dérobent à Phidias ce que Carpeaux empruntait à Michel-Ange! Hélas! nous sommes trop vieux venus sur la terre, et notre civilisation a trop de parrains; il faut, bon gré, mal gré, que nous avouions nos dettes. Mais c'est déjà beaucoup que de faire honneur à ses modèles. Combien de talents prêts à donner des fruits que la prétention de l'originalité a tués dans leur fleur! En somme, si Carpeaux débutant s'attardait un instant à copier Michel-Ange, on conviendra qu'il fit un calcul profitable; l'effort était grand, le succès le fut aussi; il attira l'attention de l'administration, et, honneur plus difficile à obtenir alors qu'aujourd'hui, le groupe d'*Ugolin* fut placé dans le jardin des Tuileries, en face du *Laocoon*.

De plus grandes faveurs l'attendaient; l'engouement s'en était mêlé. La nature même de l'homme qui aurait pu lui nuire vint en aide à l'artiste; dans ce monde aimable, facile, de la cour de l'Empereur, on savait gré aux gens de ne pas ressembler à tout le monde. Carpeaux, avec ses allures excentriques, aurait pu échouer ailleurs; il plut aux Tuileries et à Compiègne. Il amusait. De plus, une protectrice, dont bien d'autres que Carpeaux ont pu garder le souvenir reconnaissant et qu'il serait malséant d'oublier, couvrait de sa bonté les infractions de l'artiste aux règles des convenances sociales. On le traitait donc en haut lieu, non pas précisément en enfant mal élevé, mais souvent en enfant gâté.

Toutefois, bien lui en prit d'avoir un talent qui pouvait faire honneur au règne. L'Empereur, malgré son indulgence naturelle, aurait pu se lasser de ce courtisan aux allures par trop plébéiennes. — Il y aura un jour la légende de Carpeaux; ce n'est pas au lendemain des funérailles du pauvre artiste qu'on a le droit de s'amuser à en citer les traits.

Carpeaux excellait dans le buste, il lui donnait la vie; les yeux de ses modèles brillaient de cette étincelle dont il semble que la peinture seule puisse imiter l'éclat. Et puis ce fils d'ouvrier avait le talent aristocratique, et, sous une enveloppe rude, — contraste bizarre auquel la nature s'amuse quelquefois, — une finesse d'intuition qui sentait le gentilhomme d'art. Il savait faire onduler une belle tête sur des épaules royalement modelées par la nature, et jeter avec naturel un flot de chevelure sur le velours ou l'hermine d'un portrait de grand apparat. Le beau buste de madame la princesse Mathilde fit bientôt de Carpeaux le sculpteur ordinaire de la famille impériale. La statue en pied du jeune prince, accompagné du célèbre chien Néro, consacra aux yeux du public ce titre que l'artiste ne portait pas, mais dont il remplissait l'office. Qu'est devenue aujourd'hui cette œuvre charmante, non pas plus fragile que le bonheur de celui qui l'avait commandée? Pauvres artistes de France, qui croyaient travailler pour l'histoire, et que guettait dans l'ombre le pétrole du progrès social! Parmi les bustes qui échap-

peront peut-être aux conspirations haineuses de l'avenir, on peut espérer du moins que celui du peintre Gérôme trouvera une place de faveur. Nul ne donnera un spécimen plus juste de la manière de Carpeaux. C'est l'instantanéité d'une esquisse surprenant en deux coups d'ébauchoir le moment fugitif d'une expression heureuse, sans que le travail ni l'étude puissent l'amoindrir après cette rare bonne fortune du premier jet. Houdon et Caffieri avaient ramené le sculpteur des rives de l'Arno sur les bords de la Seine. Il y avait loin des tendances hésitantes de l'*Ugolin* et du *Jeune Pêcheur* aux hardiesses de main et au parti pris qui se révèlent dans les œuvres que nous venons de citer.

On a beaucoup reproché à l'auteur du groupe de l'Opéra son dédain des convenances; ce fut comme une surprise du public lorsque les fameuses bacchantes apparurent sur leur piédestal, prêtresses par trop sincères d'un temple qui ne peut pas cependant prétendre à être celui de la Pudeur. C'était manquer de mémoire ou d'attention. Avant que Carpeaux s'enfermât dans son échafaudage du boulevard, il était déjà monté sur le toit du pavillon de Flore, et là il avait sculpté le portrait de l'aimable déesse, au-dessous du génie de la France éclairant le monde de ses lumières : le génie de la France disparaît un peu, il faut bien l'avouer, devant le toit immense qui lui sert de fond, mais la reine des fleurs étale en pleine lumière ses robustes charmes. Ce n'est pas précisé-

ment une vierge pudique; elle pourrait entrer, sans les faire rougir de leur nudité, dans la sarabande des nymphes dansantes de l'Opéra. Cependant, lorsque Carpeaux découvrit ce groupe devenu fameux, on l'accueillit avec un cri d'étonnement, mêlé d'admiration chez les uns et d'indignation chez les autres. Tant de bruit fut une bonne fortune pour l'artiste. Le talent était incontestable. On attaqua les tendances de l'œuvre. Mais le sculpteur y entendait-il malice lorsqu'il modela ses héroïnes chorégraphiques? On peut croire que non. Son esquisse ayant passé devant la commission chargée de les approuver ou de les corriger, il semble, en bonne justice, que celle-ci devait partager avec l'artiste la responsabilité du scandale, puisqu'elle n'avait pas su le prévenir. Ou bien des observations ayant été présentées à l'artiste, Carpeaux passa-t-il outre, et, une fois renfermé dans son atelier, lâcha-t-il la bride à ses fantaisies charnelles, sûr d'avance du profit qu'il tirerait de sa désobéissance? Quoi qu'il en soit, l'administration ne réclama pas. Puis arriva cette histoire qui amusa tant le public, de l'encre lancée pendant la nuit sur les charmes de ces grâces peu décentes. Quelle main fit le crime? Naturellement on accusa les cléricaux; ceux-ci répondirent, non sans faire rire la foule, que Carpeaux lui-même avait fourni la bouteille, et malheureusement cela ne parut pas trop invraisemblable; il est certain que l'artiste eut le tort de laisser vendre des photographies consacrant ce petit événement, et

chacun d'en conclure qu'il en était à tout le moins bien aise. Avec un peu d'acide, l'encre disparut; mais l'effet resta. Il avait été question de cacher l'œuvre provocatrice dans le foyer de la danse. Là, elle n'eût choqué personne. Mais les « cléricaux » avaient pris la défense de la morale publique, et Carpeaux pouvait dormir en paix, il était bien sûr qu'on n'oserait pas les écouter. Peut-être, après tout, l'œuvre avait-elle été menée jusqu'au bout d'une main inconsciente. Michel-Ange en avait fait bien d'autres à la Sixtine; une indécence à côté d'un autel est moins pardonnable qu'une nudité sur la façade d'un théâtre.

Bien servi par un talent qui défiait ses adversaires, soutenu par la foule, toujours reconnaissante envers ceux qui l'amusent, Carpeaux passa bientôt au premier rang de ses émules. A Paris, on va vite en tout. Les amis de Carpeaux, et il en eut, se laissèrent aller à toutes les audaces. Le talent, c'était trop peu; on prononça le mot de génie, et aujourd'hui c'est le plus banal éloge qu'on puisse déposer sur sa tombe. L'avenir est plus difficile à contenter; comme il voit les gens de plus loin, il a le coup d'œil plus juste. On peut craindre, sans trop de prudence, qu'il se contentera de classer Carpeaux parmi les hommes d'une habileté supérieure; il faut plus pour mériter de lui ce suprême couronnement du génie. A côté du groupe de l'Opéra, en lui accordant, même moralité à part, toutes les qualités d'art, on peut placer, à Paris, deux œuvres, produits vraiment supérieurs de deux hom-

mes et de deux époques assurément bien dissemblables : l'une est la fontaine de la rue de Grenelle, l'autre est le groupe de la Guerre sur l'arc de triomphe de l'Étoile. Carpeaux peut accepter avec quelque reconnaissance de marcher aux côtés de Bouchardon et de Rude, et, parmi les plus enthousiastes panégyristes du pauvre mort, nul n'essayerait avec succès de placer les deux morceaux admirables que nous venons de citer au-dessous du groupe de la Danse. Qui donc aujourd'hui dirait, sans manquer de critique et de mesure, que Bouchardon et Rude furent deux hommes de génie? Artistes, soyez plus clairvoyants; le public fait toujours payer cher les banderoles et les trompettes du triomphe : la modestie n'est pas une vertu sans calcul. Carpeaux ne s'en aperçut jamais; il eût peut-être gagné ses détracteurs s'il avait pu faire taire ses amis.

La dernière œuvre importante de Carpeaux fut le groupe des cinq parties du monde, qui couronne la jolie fontaine de l'allée de l'Observatoire. Lorsque cet ouvrage fut exposé en plâtre, il ne rencontra pas le succès passé. On en critiqua la maigreur, les formes conventionnelles; à travers les jambes de ces longues créatures, un peu trop de la même famille, et qui semblent venir de chaque coin du monde pour mieux prouver l'unité de la race humaine, par les sections infinies de ce globe astronomique, le regard passait sans rencontrer nulle part un plan solide où se reposer. On plaignit le sculpteur, qu'on

savait déjà malade, et l'on se hâta de parler d'un autre. Le victorieux d'hier eût pu mesurer, avant de mourir, la légèreté d'humeur de ce public dont il avait été un instant le favori, et comparer la valeur de ces deux choses différentes : la gloire et le bruit. Ce revirement était injuste. On peut s'en convaincre aujourd'hui. Coulé en bronze, le groupe hémisphérique a pris une fierté et une grâce qui en font peut-être l'œuvre la plus remarquable de cet artiste si bien doué. La mort l'empêcha seule peut-être de dépasser ce moment salutaire que si peu parviennent à atteindre, où tombent les fiévreuses ambitions et où, libre des autres et de lui-même, l'artiste produit d'un cœur agrandi, d'un esprit plus mûr et plus fier, les œuvres que le temps consacre et que tous les yeux peuvent regarder.

DUBAN

EXPOSITION DE SES DESSINS

(1872)

Le domaine de l'art est infini. Il n'a de limite que le génie de l'homme; il touche à tout, il peut tout contenir. Celui qui borne son ambition à remplir le cadre étroit où se meut son activité, sans porter son regard au delà, jusqu'à ces sommets élevés où habite la Muse, est à peine un artiste, et son œuvre n'aura pas de lendemain. Soit qu'il élève les murs d'un temple ou d'un palais, soit que son pinceau en décore les murailles, soit que son ciseau taille le marbre à la ressemblance des héros et des dieux, il ne laissera une trace dans l'admiration et le souvenir des hommes qu'autant qu'il saura s'élever plus haut que son œuvre et lui donner ce reflet supérieur qui s'appelle l'idéal. L'art n'a pas d'autre but : embellir les réalités de la vie et les rendre acceptables en les transfigurant. Renoncer à cette lutte sublime et se réduire à n'être

que le reproducteur textuel des choses ou leur esclave, c'est n'être plus qu'un amuseur vulgaire ou un artisan, c'est ne plus voir dans son étude qu'un métier ou un lucre et donner la mesure de sa médiocrité.

Tous les grands génies se tiennent par une commune inspiration. Il n'y a pas plus loin de Phidias à Eschyle que de Dante à Michel-Ange; l'histoire n'est pas plus sublime sous la main de Tacite que sous celle du Poussin, et tous les arts se valent qu'élève à leur puissance suprême le *mens divinior* du génie. S'il était permis cependant de chercher, dans une étude impartiale, sous laquelle de ses formes l'imagination de l'homme a produit dans les arts les plus imposants chefs-d'œuvre, sans rien comparer, à ne juger les choses que par leur aspect extérieur et l'impression spontanée qu'elles produisent, peut-être trouverait-on, d'un commun accord, que l'architecture en est la plus frappante expression; et, tout en maintenant à la sculpture et à la peinture leur place indépendante, égale en valeur, sinon supérieure comme témoignage plus expressif et plus varié de la sensibilité, peut-être pourrait on confesser que l'architecture les a le plus souvent contraintes à lui servir de décors et à n'être que ses satellites. Plus durable que les fragiles chefs-d'œuvre de Phidias ou d'Apelles, elle explique encore, par le squelette du Parthénon, la gloire d'Ictinus, et les hypogées de Memphis ou les palais de Ninive, plus que les bas-

reliefs qui revêtent leurs salles, nous rendent présente l'idée de ces civilisations disparues, de leur puissance colossale, de l'antiquité de notre race et de la précocité de son génie.

Nous prétendrions vainement diminuer la valeur des jouissances d'une âme élevée en présence de la chapelle Sixtine ou des chambres du Vatican. Nul plus que nous, devant la chapelle des Médicis ou les cariatides mystérieuses de l'Erechteum, n'a senti les larmes de l'admiration dans son cœur et dans ses yeux. Certes, ce n'est pas la vaste dimension des choses qui est l'expression de leur beauté; la tête de Dante dans la *Dispute du Saint Sacrement,* le Suonatore, valent plus qu'un long poëme ; cependant, ceux qui ont pu promener leurs études et leur rêverie aux rivages de la Grèce, là où les rochers de l'Acropole portent dans l'azur du ciel les lignes triomphantes du Parthénon à demi écroulé, ou qui, en face des monts Albains, ont pu voir, à travers les portiques du palais des Césars, mourir les rayons du soleil sur les débris de la voie Appienne ; ceux qui se rappellent les vieilles basiliques de Rome et de Ravenne, les cathédrales de France, et l'Alhambra et Cordoue, et les enchantements des palais féeriques de la ville des doges, avouent, sans effort et sans trouble de conscience, que rien dans l'art ne leur a donné une impression plus saisissante de grandeur morale et de poésie.

Ne sourions pas de ce mot, dont on a trop abusé :

la poésie, c'est l'âme immortelle des choses, c'est le trait d'union des inspirations les plus diverses, la source commune et féconde où doivent boire tous ceux qui veulent vivre; pour en fixer l'expression, il n'est pas besoin de la réalité elle-même dans sa grâce ou dans sa grandeur; le souvenir que rappelle une feuille légère sur laquelle le crayon aura promené sa pointe, ou le pinceau le voile léger de la couleur, suffira à nous la rendre entière et frémissante.

Mais ce souvenir, il faudra qu'il nous vienne d'une âme que le beau émeut, et qui le peut produire à son tour. Ainsi, dans l'exposition organisée au palais des Beaux-Arts par les amis de M. Duban, nous constaterons moins encore le talent éminent et la science profonde de l'illustre architecte, et les œuvres qui se déroulent devant nous apprendront à les apprécier moins que l'exquise sensibilité esthétique, que la poésie, répétons encore le mot, dont son imagination et son cœur étaient pleins. Si des circonstances particulières n'avaient empêché de retrouver en même temps, avec les œuvres aujourd'hui exposées, les études qui ont servi à l'exécution des grands travaux du maître, telles que les dessins pour l'École des Beaux-Arts, le château de Dampierre, l'hôtel Pourtalès, les décorations pour les salles et la cour du Louvre, et tant d'autres, on aurait constaté plus abondamment la souplesse de son invention, son goût si original et si sûr, non pas mieux la présence

et la chaleur de cette flamme intérieure qui fait seule les grands artistes.

Né en 1797, grand prix de Rome en 1823, Duban put bien recevoir, non loin d'Ingres, l'influence de son inspiration nouvelle et puissante, quoique encore contestée. Il était, mieux que personne, fait pour comprendre la valeur de ce génie qui, remontant aux sources mêmes de la beauté, à l'art grec et à Raphaël, trouva dans l'intelligente imitation de leur style le secret de sa propre originalité. Il lui ressemble par bien des côtés : par l'exquise distinction, par ce je ne sais quoi d'antique à la fois et de florentin, qui était comme la continuation d'une tradition retrouvée avec un éclat supérieur, aussi bien que par la fierté de ses convictions et la dignité de sa vie, fidèle image de ses doctrines.

Ils se rencontrèrent une fois au château de Dampierre, dans une œuvre commune, trop vite abandonnée par le grand peintre, et Duban ne le rejoignit plus que dans la mort, pour dessiner autour de son buste le cénotaphe de marbre qui devait l'encadrer.

A part l'École des Beaux-Arts, commencée par son maître Debret, que Duban acheva ou plutôt qu'il édifia tout entière, et qui suffirait à sa gloire, il ne laissera guère que des travaux de restauration, dans lesquels il déploya une sagacité pleine d'invention et un goût qui fait d'autant plus regretter les coupables procédés d'une administration sans souci de la fierté

de l'artiste et de l'homme; celui-ci avait le droit de n'accepter les corrections de personne. C'est ainsi que la décoration de la cour du Louvre, avant d'être achevée, que la construction de la fontaine qui, après tant d'essais abandonnés, devait en être le centre, furent brutalement interrompues, et que l'architecte, dégoûté et dédaigneux, abandonna la direction de notre premier monument national, non pas sans avoir eu le temps cependant d'achever, avec un art discret et consommé, l'ornementation de la salle des Sept-Cheminées, celle du grand salon, et la restauration de la galerie d'Apollon, ainsi que celle de la façade extérieure du bord de l'eau.

Il ne reste plus de traces, malheureusement, des dessins et des travaux préparatoires de ces divers ouvrages. Il eût été intéressant pour l'avenir de suivre la pensée d'un artiste si habile à l'exprimer. Est-ce l'insouciance ou la malveillance qui a dissipé tous ces trésors d'érudition et d'imagination facile et féconde? Le fait est qu'au moment de rechercher tous les titres de cette longue vie, on n'a pu rassembler que les cadres qui garnissent la salle d'exposition à l'École des Beaux-Arts. A part la restauration du portique d'Octavie, une *Vue du Panthéon*, travail d'école et d'envoi, et les façades du château de Blois, on trouvera là seulement les compositions tracées pour le délassement de l'esprit, le charme des souvenirs et l'épanouissement d'une séve d'invention qui ne pouvait espérer fleurir en liberté par ces temps de démo-

cratie haineuse ou de luxe parcimonieux et frelaté. Hélas! ils sont passés et bien à jamais passés, ces siècles où la puissance du patriotisme couvrait les villes et les champs de monuments de bronze et de marbre, où les statues des dieux éclataient dans leurs vêtements d'or devant des murs de jaspe et d'onyx, et posaient leurs piédestaux sur des mosaïques plus riches que les plus somptueux tapis ; on ne verra plus s'élancer dans les airs les flèches des cathédrales dont un monde de saints de pierre exprimait le sens pieux, ni l'ombre respectée des grands bois enserrer les édicules sacrés et les tombes des aïeux. Mais si M. Duban ne pouvait espérer retrouver des temps si complétement disparus, il en voyait à chaque pas autour de lui, en Italie, les traces et les ruines. A ces marbres brisés, à ces murs pantelants, il aimait à rendre la vie, et sa sagacité, aidée d'une science littéraire dont il est aisé de reconnaître la sûreté, relevait d'un dessin charmant les atria des palais des Césars, les triclinia des maisons patriciennes; sur les bords de la Méditerranée, aux lieux où furent Baïa, et Pouzzoles, et Pompéi, elle lui ouvrait d'une main sûre la porte de bronze du temple de Neptune, et l'antiquité ressuscitait à ses yeux enchantés. Il faudrait citer, pour être juste, chacune de ses esquisses charmantes, aussi complètes que le tableau le plus achevé, mais d'un art qui n'exagère rien, esquisses d'un savant, mais esquisses aussi d'un architecte qui ne veut être qu'architecte, sans prétendre égaliser la

peinture par un effort inutile et sans discernement. Aussi, ni vous ne trouverez sur ces reproductions le lichen parasite du mur tombé, ni dans ces essais de restauration l'intensité de couleur et d'effet qui veut lutter avec la lumière et les ressources de la palette, et fait hésiter la critique. Content de suivre sa fantaisie et de mettre à profit les richesses de son érudition, de dessiner des ornements exquis sur des tons maintenus à une suffisante valeur, il ne va pas au delà de son devoir d'érudit et de son devoir de dessinateur; et cependant, comme le résultat est complet! Il y a telle de ces aquarelles qui vaut le tableau le plus achevé et le plus poursuivi dans l'exécution. L'*Intérieur d'un tombeau étrusque;* le magnifique dessin : *Un palais romain à l'époque impériale;* cette gracieuse idylle : *Cella d'un temple de Neptune,* enchantent le regard dans leur simplicité autant et plus peut-être que l'effet piquant dont un peintre aurait voulu les embellir. On ne saurait trop regarder, trop louer ces compositions charmantes dont l'art, l'amitié et la famille ont été les seuls inspirateurs, et qui prouvent dans ce noble cœur le parfait équilibre des plus rares facultés.

M. Duban était d'un abord très-digne, un peu froid; son visage portait l'empreinte d'une réflexion constante, voisine de la tristesse : l'une mène si facilement à l'autre! Mais ceux qui ont eu l'honneur de l'approcher dans des rapports fréquents ou dans les rencontres fortuites de la vie se souviennent et se

rappelleront toujours avec quelle bonté, avec quelle chaleur il accueillait tous ceux qui lui semblaient porter en eux le même amour pour le beau dont sa vie avait été pleine. Chacun devra garder le souvenir de ce nom illustre comme une gloire pour la France et comme un exemple pour tous.

VICTOR BALTARD

(1874)

Peu d'artistes ont eu une existence plus pleine d'œuvres que Victor Baltard. Il eut jusqu'au dernier jour le crayon et la plume à la main. Quoiqu'il soit mort à l'âge de soixante-huit ans, tous ceux qui l'ont connu diront que sa fin fut prématurée, tant son esprit avait conservé d'ardeur, tant il aimait le travail du même amour qu'aux jours de sa jeunesse et de ses succès. Dès que ses yeux s'ouvrirent, ils purent apprendre ces leçons du beau qui ne pénètrent jamais trop tôt dans la mémoire. Son père, Pierre Baltard, était lui-même architecte. C'était un caractère honnête et vigoureux; ni les soins d'une nombreuse famille, ni les sollicitudes d'un métier fatigant ne lui firent jamais négliger l'éducation de ses onze enfants. Il voulait ainsi leur assurer un héritage inaliénable, le seul qu'il pût leur laisser. Victor Baltard fut l'élève de ce père plus que de tout autre maître. Au reste, celui-ci avait le droit d'instruire. On lui doit ce palais de justice qui dresse sur le quai

de la Saône ses belles colonnes corinthiennes, souvenir heureux du temple d'Antonin, à Rome, et l'un des modèles de cette élégante architecture française du dix-huitième siècle à laquelle on commence trop tard à rendre la justice qu'elle mérite. Son fils conserva toujours de lui un souvenir mêlé de respect et d'enthousiasme. Il lui avait soumis toute sa jeunesse; il lui devait, disait-il, tous les succès de sa carrière, et on lui faisait plus de plaisir en vantant les œuvres de ce maître si aimé qu'à lui rappeler à lui-même ses succès les plus incontestés. Victor Baltard fit avec soin ses études au collége Henri IV. Aussi les souvenirs des grands écrivains de l'antiquité lui étaient familiers autant que ceux de ses grands artistes. Il aimait encore à les ranimer par ses lectures et même à les introduire dans sa conversation avec une discrète coquetterie. Ce luxe d'érudition était rare parmi ses camarades; il s'en parait sans pédanterie, jamais plus heureux que lorsqu'il éveillait dans des esprits moins cultivés le même désir d'apprendre et le goût même des jouissances idéales. Il avait conservé de son commerce avec les lettres une certaine aristocratie d'allure et de langage qui le fit longtemps supérieur à sa modeste fortune et digne d'elle lorsqu'elle grandit. Ces commencements de vie sont bons à signaler; ils expliquent quelquefois le caractère, le talent et le succès.

Tout d'abord il avait voulu se livrer à l'étude des mathématiques, puis à celle de la médecine. Mais son

père voulait qu'il fût architecte, et il ne résistait jamais à son père. L'obéissance peut être souvent profitable; Baltard se trouva bien de l'avoir compris de bonne heure. Après avoir reçu pendant quelques années la direction de ce guide inflexible, il alla, encore sous ses ordres, demander à Percier et à Fontaine leurs savants conseils et leur appui. Ce n'était pas assez; Pierre Baltard estimait avec raison qu'un architecte sait mal son métier qui ignore l'art de camper une figure, et il envoya son élève, toujours docile, étudier la peinture chez Lethière. C'est près de cet artiste, alors estimé, que Victor apprit à développer une facilité naturelle pour le dessin, qui resta toujours son meilleur délassement.

Dès lors, muni de toutes pièces, il prit part aux concours de l'École pour le prix de Rome; il l'obtint en 1833. Le programme indiqué était une école militaire. Il n'était guère fait pour inspirer les concurrents. Toutefois, le futur architecte des Halles ne lui garda jamais rancune. A Rome, Baltard trouva pour camarades H. Flandrin, Simart et Ambroise Thomas, et il noua alors avec ces trois illustres artistes une amitié que la mort seule devait briser. Peu de temps après, M. Ingres arrivait à Rome comme directeur de l'Académie de France. Ce fut le plus beau temps peut-être de la vie de Baltard. Il en parlait toujours avec une effusion de souvenirs et de cœur qu'aucune autre joie ne put jamais affaiblir. Comme il se plaisait plus tard à retracer ces jours charmants de la jeu-

nesse, quand le salon de M. Ingres était le rendez-vous et le vrai centre de la famille française à Rome! Tantôt il rappelait ces ombrages sombres du Bosco d'où la vue plonge jusqu'aux rivages argentés de la mer, sous lesquels il se reposait du travail à côté d'une compagne bien-aimée et d'une petite enfant qui devait être l'ange de sa vie; tantôt il racontait ces longues et tranquilles soirées, quand Thomas chantait au piano les mélodies de Mozart ou d'Haydn, devant M. Ingres tout en pleurs, sans que, en ces temps qui paraissent si différents des nôtres, personne eût songé à autre chose qu'au bonheur de se sentir atteint des mêmes enthousiasmes et de verser les mêmes larmes. Mais le travail était ardu qui méritait de si douces distractions. En peu d'années, Baltard amassa une foule de documents qu'il utilisa plus tard dans diverses publications. Une série de tombeaux, depuis les étrusques jusqu'aux monuments de la Renaissance, fut envoyée aux expositions des pensionnaires de Rome; il y joignait des études publiées plus tard sous le titre de *Monographie de la villa Médicis*. Le travail le plus important de ces années de dilettantisme et d'étude libre est la restauration du théâtre de Pompée, à Rome. Ce fut encore pendant son séjour à l'École qu'il entreprit le voyage difficile de la Calabre et des Pouilles. M. le duc de Luynes commençait déjà ce patronage du grand art qui devait doubler en lui la valeur d'un nom historique. Il avait demandé à M. Ingres de lui désigner

un jeune architecte capable de bien relever avec goût et avec scrupule les monuments de la basse Italie, dont il voulait donner une sorte de monographie à la suite de l'ouvrage rédigé par M. Huillard-Bréholles : *Histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale.* Baltard accepta avec bonheur une mission qui alors n'était pas sans périls ; il eut à en braver plus d'un : périls de la route et périls de maladie ; mais il y échappa et revint, rapportant une moisson de renseignements double de celle qu'on lui demandait. Il est juste d'ajouter que le Mécène fut aussi généreux que l'artiste. Baltard termina enfin ce temps de fécondes études par un projet de Conservatoire de musique.

Mais il fallait enfin revenir à Paris, clore la période des rêves et se prendre corps à corps avec la menaçante réalité. Ce n'était pas le courage qui manquait. Quelquefois l'occasion semble aimer cette vertu-là. On venait de rapporter en France les cendres de Napoléon Ier. Le gouvernement désirait que le tombeau du vainqueur de l'Europe fût digne de sa gloire. Il crut bien faire en le mettant au concours. Chose rare et improbable ! un jeune homme inconnu obtint le prix : c'était Baltard. Mais les gouvernements ne craignent pas toujours d'être injustes ni de se contredire; on estima en haut lieu que le bruit d'un pareil succès devait satisfaire le débutant. Quoique ce débutant fût arrivé à l'âge d'homme, on sembla craindre sa jeunesse et son inexpérience, et Visconti, fort bien

en cour, fut choisi pour le remplacer. C'était tentant, il accepta. Son rival à sa place eût refusé. Les dernières paroles que Baltard, déjà frappé de mort, a prononcées en public renfermaient l'éloge de Visconti.

Cette première victoire n'avait donc pas été bien fructueuse. Il fallait vivre. On dut vendre la chère médaille d'or, seul profit d'un si beau succès, puis accepter une place de sous-inspecteur à la Halle aux vins. O les rêves d'Italie, les souvenirs et les espérances! Mais Baltard n'était pas homme à s'attarder aux regrets énervants. Il était né pour la lutte et l'accepta toujours sans découragement comme sans bravades. Il fut nommé successivement inspecteur des travaux de la barrière du Trône et de l'École normale; après la Halle aux vins, on voit qu'il y avait progrès. En ce temps-là, M. de Rambuteau était préfet de la Seine. C'était un esprit généreux qui aimait l'art et les artistes, et qui ne demandait qu'à leur venir en aide. La fortune de Baltard voulut que dans le conseil municipal administrateur des intérêts de la ville se trouvât un homme auquel il est juste de rendre ici un hommage mérité. C'est à lui certainement que l'on doit faire remonter pour la plus grande part l'honneur d'avoir relevé le niveau des arts dans Paris. M. Gatteaux comptait parmi les membres les plus autorisés de la commission, et M. de Rambuteau aimait à le consulter. Artiste de talent, possesseur d'une belle fortune dont il faisait

le plus intelligent usage, il avait promis à tous les élèves d'Ingres l'intérêt, presque la même amitié qu'il portait à l'illustre peintre. Tous ceux qui revenaient de Rome sous la garantie du directeur étaient très-bien reçus chez lui, et dans son cœur il se vouait à eux sans ostentation et sans exigences. Il fit nommer Baltard inspecteur des Beaux-Arts. C'est de cette année 1841 que date la grande entreprise de restauration des églises de Paris et le nouveau système de décoration qui a substitué presque partout la peinture murale aux tableaux suspendus le long des parois et des colonnes dont ils brisaient les lignes. L'école d'Ingres était toute prête à seconder ce mouvement; elle avait compris le sens mystique de l'art italien, si oublié, si dédaigné par la plupart des élèves de David. Flandrin fut le premier auquel on confia les murs d'une chapelle à Saint-Séverin. Il fit un chef-d'œuvre et remporta une victoire dont profita la cause qu'il semblait chargé de défendre. Aidé de ce brillant auxiliaire, Baltard commença bientôt la restauration entière de l'église Saint-Germain des Prés. On attendait le peintre de saint Jean à ce nouveau travail. On sait comment il justifia toutes les espérances et quel enthousiasme la décoration de l'antique abbaye provoqua de toutes parts. Les noms des deux artistes s'étaient rejoints à Paris comme à Rome. Longtemps après ils aimaient à se renvoyer, dans l'amitié qui les unissait, une part touchante de reconnaissance. Il serait long d'énumérer tous les embel-

lissements que le seul diocèse de Paris doit à Baltard. Du reste, ce protestant sincère avait une foi large à laquelle des prêtres éminents aimaient à rendre justice. On se servit, on se sert encore après sa mort de cette tolérance de cœur pour le calomnier et l'attribuer à des motifs vils et intéressés. Ceux qui ont connu l'homme loyal qui vient de mourir savent le cas qu'il faut faire de ces basses imputations. L'église était vraiment pour lui la maison de Dieu, et sa main, son esprit s'employaient à l'orner, sans arrière-pensée. On peut oser dire aussi qu'il avait l'imagination catholique. Ce fut avec bonheur qu'il se vit chargé plus tard d'élever un temple dans lequel sa prédilection pour un grand saint pourrait se prouver sans crainte. Il ordonna les embellissements de Saint-Roch, de Saint-Merry, de Saint-Eustache, etc., et compléta le joli portail de Saint-Étienne du Mont. En 1847, M. Guizot le fit charger de la construction de l'hôtel du Timbre, rue de la Banque, dont l'architecte venait de mourir. Mais, avec ce sentiment de délicatesse chevaleresque qui lui était habituel, Baltard voulut que la mémoire de son prédécesseur se conservât à côté de l'œuvre qu'il avait à peine commencée. Voilà pourquoi la rue qui fait face au Timbre porte le nom de Lelong. Cet édifice, conçu avec une sobriété pleine d'élégance, attirait de plus en plus sur Baltard l'attention des juges éclairés, quand éclata la révolution de février. Les événements auraient pu l'arrêter dans sa carrière; ils

ne firent, au contraire, que favoriser son élan. Il était né heureux. Il l'avouait lui-même ; mais aussi par quel travail opiniâtre il justifiait la fortune !

Nommé architecte en chef de l'Hôtel de ville, dont M. Lesueur venait de livrer à l'administration les bâtiments presque achevés, il fut l'organisateur de ces premières fêtes qui devinrent bientôt si célèbres par leur luxe de bon goût et leur ingénieuse ordonnance. Cependant, par une suite logique et fatale, un gouvernement dictatorial mit bientôt fin à la réédition de la République, et sept millions de suffrages incontestables appelèrent le prince Louis Bonaparte à relever l'Empire. Par politique comme par devoir, le neveu devait solder les legs de son oncle. Or, l'Empereur avait décidé, en 1811, que des constructions nouvelles remplaceraient les vieilles halles, sales et incommodes, de la ville de Paris ; il voulait qu'elles fussent magnifiques : « Ce sera le Louvre du peuple », disait-il avec la pompe habituelle de son langage. Napoléon III s'en souvenait. Un projet, en effet, était en voie d'exécution depuis longtemps ; mais l'honneur en remontait aux anciennes administrations. Les monuments ont leurs torts quelquefois, comme les individus. En 1855, Baltard, chargé de parcourir l'Europe en compagnie de MM. Husson et Anger, avait rapporté un plan remanié par vingt commissions, soumis à tous les examens des gens compétents et intéressés. Le 15 septembre 1851,

M. Berger posa la première pierre du futur monument. Et après mille contradictions, à travers des obstacles de toutes sortes, l'architecte finit par élever un des dix pavillons qui devaient fournir aux services si variés de l'alimentation publique. Les exigences s'étaient montrées impérieuses; elles furent bientôt rancunières, implacables; elles atteignirent facilement l'opinion frondeuse de ce public si prompt, si irréfléchi dans ses décisions, et qui ne demande qu'à s'amuser aux dépens des gens en place. A peine l'édifice, encore inachevé, était-il apparu aux yeux avec ses épaisses murailles et cet aspect monumental recommandé par chaque programme à l'architecte, que la malignité, enchantée de faire un bon mot qui devenait presque une mauvaise action, le surnommait : le Fort de la Halle. L'écho alla loin : il alla jusqu'à l'Empereur; sans doute on le commenta, et si bien, que la visite du maître ayant eu lieu le 3 septembre, le 11, les entrepreneurs reçurent l'ordre de suspendre les travaux et d'arrêter les payements de l'agence. C'était un coup terrible, presque imprévu. Un autre eût fléchi. Baltard se redressa. Il rédigea, sans tarder, une requête à l'Empereur, la fit parvenir, et après onze jours d'efforts que la nuit n'interrompait pas, il arrivait à Saint-Cloud avec trois projets entièrement différents de l'ancien programme, et qui substituaient partout le fer, la fonte et la brique à la pierre, qui avait tant déplu.

L'Empereur avait des goûts particuliers. « Il fau-

drait ici quelque chose de semblable à une immense gare de chemin de fer, une sorte de vaste parapluie de fer et de fonte », avait-il dit pendant sa visite aux Halles. Baltard comprit l'idée, et son nouveau projet plut à l'arbitre souverain. Du reste, il faut rendre à Napoléon III la justice que l'histoire ne lui refusera pas : il était juste et bon ; le courage et l'énergie de Baltard le frappèrent et lui plurent. La cause aussi était facile à défendre : l'architecte avait dû mettre en œuvre les indications expressément formulées par les différentes administrations. L'Empereur fit renvoyer avec son approbation bien marquée ce plan, dont il avait voulu qu'on lui indiquât les différentes parties. C'est ce plan, admiré depuis par tous les hommes compétents de l'Europe, le principal titre de Baltard comme architecte et comme ingénieur, qui a été exécuté à Paris. La révolution de 1870 en a empêché, pour longtemps sans doute, le facile et complet achèvement. La nouveauté, la force, la grâce de ces légères constructions surprirent l'envie sans la désarmer. On essaya, par toutes sortes de moyens, plus ou moins honorables, de ravir à Baltard l'honneur de la première conception. On exagéra la valeur des réclamations de MM. Horeau et Flachat. Plusieurs journaux soutinrent ces attaques avec passion. La défense fut loyale et convaincante. Nous ne rentrerons pas dans un débat bien fini. L'opinion compétente a définitivement pris le parti de la justice et de la vérité, et nul n'ôtera plus à Baltard et à sa mémoire l'honneur

d'avoir été le seul architecte des Halles. M. Callet lui avait été adjoint, il est vrai; mais, outre qu'il mourut au bout d'un an de l'association, il ne disputa jamais à son collègue le droit que celui-ci avait été le seul à conquérir.

Rappelons, pour les chroniqueurs de l'avenir, un fait qui passa inaperçu au milieu de la grande tourmente de 1870. Baltard avait été chargé de pourvoir à la subsistance de cette ville de deux millions d'habitants qui s'apprêtait à soutenir un siége dont la durée ne pouvait se prévoir. Il entassa sur les caves des Halles autant de blé qu'elles en purent contenir. Autour de lui, on tremblait pour ces constructions de briques et de fonte, en apparence si frêles et si peu résistantes; on proposait d'y mettre des supports. Mais l'architecte refusa, il connaissait leur force. Elles répondirent à sa confiance. Pas une ne fléchit sous une pesée dont on n'avait jamais eu besoin de prévoir l'effrayante pression. Il avait de même trompé toutes les craintes, et peut-être des espérances secrètes, lorsque ces immenses arceaux qui couvrent les rues et les magasins supérieurs des halles ayant été débarrassés des échafaudages qui semblaient seuls les porter dans les airs, on constata que cet ensemble, pour ainsi dire sans mesure et certainement sans précédents, avait fléchi et dévié..... d'un centimètre.

A partir de ces années premières du nouveau règne, Baltard est l'âme et le chef des travaux d'art

de l'Hôtel de ville. Un préfet habile à mesurer la valeur des gens avait jugé la sienne. Mais quelle fermeté et quelle souplesse sans abaissement il fallut pour occuper vingt ans un poste si envié et de tant de côtés attaqué sans relâche ! Ce n'était pas seulement un juste orgueil qui y retenait Baltard, arrivé à ce moment de la vie où il lui eût été doux de retourner, lui aussi, à ses études de prédilection ; mais il avait la conscience fièrement portée qu'il était utile. Ami des malheureux et ami dévoué de ses amis, il tendait à chacun une main généreuse. Combien de misères n'a-t-il pas soulagées ! combien de talents n'a-t-il pas mis au jour ou encouragés ! Combien ont ignoré ses bienfaits ! Ne disons pas, il s'en souvenait peu lui-même, combien les ont facilement oubliés !

L'architecte des Halles avait fait preuve de qualités incontestables, de science, d'ingéniosité, d'intelligence admirablement variée et pratique. Mais il voulait prouver plus encore, et l'artiste attendait impatiemment son tour. Ce tour vint lorsque M. Haussmann le chargea d'élever, au point d'intersection du boulevard Malesherbes, l'église Saint-Augustin. Voilà le rêve de l'ambitieux réalisé : bâtir un temple à Dieu ! Quel couronnement d'une laborieuse carrière ! Quel attrait pour sa foi si large et depuis si longtemps maîtresse de toute son âme ! Ce n'était pas qu'il pût prévoir par avance les amertumes ordinaires dont il connaissait le goût. Bien des difficultés

l'attendaient dans cette tâche nouvelle : avant qu'il se mît à l'œuvre, on gênait déjà sa liberté de composition. On lui imposait des formes antipathiques à tout homme de goût. Il fallait accepter le programme de subordonner un monument important, très en vue, aux conditions d'alignement de deux boulevards. En ces temps, qui ne sont pas bien loin de nous, l'alignement était devenu la règle du beau. C'était, comme on dit, à prendre ou à laisser, et plus d'une main s'étendait déjà sans remords et sans la gêne des convictions vers cette tâche qui faisait hésiter Baltard. Il se décida cependant à accepter le monument et la gageure périlleuse qui s'offraient à lui du même coup. Il faut bien le dire aussi : le danger lui plaisait, et il ne se défiait pas des thèses paradoxales : elles avaient du piquant pour son esprit alerte et indépendant; puis il trouvait encore là l'occasion d'entrer dans des voies nouvelles, de substituer ce qu'il appelait les progrès de la science moderne aux vieilles méthodes encore chères autour de lui. En un mot, il résolut d'aborder encore le problème, cette fois plus difficile à résoudre, de l'emploi de la fonte, et d'en faire un élément dont un art sérieux pût mettre désormais à profit les ressources nouvelles de solidité et de légèreté éprouvées ailleurs. Malheureusement, il ne recula pas devant d'inévitables défauts que des voix amies cherchaient à lui faire envisager. D'ailleurs, il était homme à les regarder comme des qualités quand il trouvait ces défauts utiles et à leur

place. Ses erreurs étaient spontanées, elles devenaient quelquefois des convictions que la réflexion et la contradiction lui rendaient plus chères. Toutefois, si l'on peut critiquer avec quelque justice ces piliers de fonte surmontés de statues d'anges dont un coloriage timide essayait de varier la monotone répétition, et le plafond surbaissé de la nef peu digne d'un monument d'un caractère sévère, il fallait avouer le grand effet du dôme qui terminait l'église et qui, suivant les règles d'une tradition dont on n'a plus guère la connaissance ni le respect, concentrait logiquement autour de l'autel majeur les adorations des fideles; les belles proportions de la coupole, celle des grands arcs qui la supportaient, furent louées comme elles méritaient de l'être. Baltard n'obtint pas, il est vrai, tous les suffrages qu'il avait espérés, mais il était homme à compter sur l'avenir. C'est l'avenir, en effet, qui jugera plus sévèrement que nous la valeur de sa tentative.

L'église Saint-Augustin fut une des dernières œuvres de Baltard. Une nouvelle révolution arrêta l'infatigable essor de son activité; les malheurs de la France, ceux de sa famille, les hontes de la Commune l'atteignirent au fond du cœur d'une plaie secrète qu'il s'efforçait de cacher. Les flammes avaient détruit une partie de ses œuvres de prédilection : les galeries de fêtes de l'Hôtel de ville, l'escalier de marbre de la cour centrale, le berceau du prince impérial, décoré des peintures de Flandrin et des sculp-

tures de Simart; le fameux surtout des banquets municipaux, le plafond de M. Ingres; puis on l'avait à peu près forcé de donner sa démission, malgré le dévouement sans mesure des jours périlleux; mais cela le touchait peu à côté des désastres irréparables qui avaient atteint ses amis, son pays. Cependant, des réparations tardives lui furent offertes. Il les accepta en souriant, heureux seulement des services qu'on lui permettait de rendre encore. Mais les ressorts s'étaient brisés, et sa volonté survivait seule aux forces dont des yeux amis apercevaient avec effroi le rapide déclin. Toutefois, il continuait encore de venir avec assiduité aux séances de l'Académie qu'il avait tant aimée, dont il était si fier d'être membre, et qui lui avait donné la seule récompense à la hauteur de sa noble ambition. Ses collègues entendirent le 15 novembre ses dernières paroles et comme son dernier adieu. Après cette séance, qui épuisa les restes de son courage, il rentra chez lui pour mourir.

Nous disions que peu de vies d'artistes ont été plus pleines; mais les œuvres seules de Baltard seront connues du public. Ce qu'il ne connaîtra jamais assez, ce sont les grandes qualités d'âme qu'il aimait à cacher derrière un abord que le commerce des hommes avait rendu un peu railleur et froid. Sa parole contenait à dessein l'enthousiasme dont son cœur était plein pour tout ce qui était beau, grand, généreux. Il avait la passion du bien, non pas seulement idéale,

mais qui se traduisait en projets, en actes tout pleins de l'amour de ses semblables. Pour lui, chacun était de sa religion qui pratiquait la charité divine. Son meilleur ami fut peut-être l'abbé Simon, ce curé de Saint-Eustache dont la mémoire est restée en vénération chez les paroissiens des Halles, peu faciles cependant à conquérir. Tous deux aimaient à s'enfermer quelquefois de longues heures pour causer de leurs rêves préférés, l'amélioration matérielle et morale des classes souffrantes et laborieuses. C'était leur manière de se reposer de la fatigue. Au reste, des aspirations chaque année plus chaleureuses remplissaient le cœur de Baltard. Il aurait voulu gagner à Dieu toutes ces âmes d'ouvriers, dont il connaissait la générosité naturelle et les rudes vertus, et auxquels il savait parler un langage émouvant. Une fois, on avait fini un difficile et périlleux travail : quelques pièces bien lourdes à monter à quelques cents pieds dans les airs ; il réunit autour de lui son monde de travailleurs, fit apporter des tables et des rafraîchissements, et quand le petit repas fut fini, il se leva, prit en main son verre, et fixant sur tous ces visages son franc regard, il redressa sa belle tête, et, d'une voix vibrante, il dit, en tendant haut la main : « Mes amis, à la gloire de Dieu ! » Certes, ce langage était fait pour surprendre l'auditoire; il le comprit cependant, et le toast fut respectueusement porté par tous les assistants. On raconterait bien des scènes où il sut trouver de ces accents que son cœur tenait en réserve. On ne les con-

naîtra jamais toutes; il aimait plus à vanter les autres qu'à se raconter lui-même. Le travail avait été le mobile de sa vie, la pensée de Dieu en occupa tout entière les dernières heures; elle détacha avec douceur son esprit et son cœur des choses du monde et des plus chères affections. Il accepta la souffrance, il l'accepta avec une sorte de joie pieuse et comme épreuve digne d'une vie vaillante. Au reste, ses yeux se portaient avec espérance vers le ciel, où, disait-il, il allait rejoindre ses chers amis et attendre tous les autres. Il eût voulu que sa fin fût pour les siens pleine de consolations, et, quand le dernier moment fut venu, posant sa tête déjà toute pâle du reflet de la mort sur un cœur comme le sien courageux, il força ses lèvres paralysées à s'ouvrir encore, et son dernier mot à ceux qui l'entouraient fut : « Au revoir... en Dieu ! »

F. L. DUC

(1879)

Les hasards de la destinée amènent quelquefois entre les hommes des rapprochements imprévus, et la mort force à des comparaisons, qu'on n'eût jamais songé à faire de leur vivant, entre ceux qu'elle a condamnés capricieusement à partir ensemble. De ce parallèle forcé, auquel on se laisse aller en parcourant nos listes funéraires, sortent diverses leçons, dont la plus facile à comprendre est la vanité de la gloire. Leçon banale, mais dont profiteront les âmes qui comprennent les fausses promesses de certains succès et leurs tristes lendemains.

Certes, si l'on pesait la valeur des hommes au bruit qui accompagne parfois leur nom, on tomberait dans de singulières méprises, et l'étranger qui jugerait l'estime que nous faisons de nos contemporains au panégyrique qu'on dépose sur leur cercueil prendrait de notre justice et de notre goût une idée assez peu favorable. Parce que celui-ci s'en va presque sans bruit, il croirait que nous en faisons peu de cas;

parce que cet autre s'éloigne au milieu des plus expressifs regrets et des louanges les plus chaleureuses, nous passerions pour le proclamer grand homme. Qu'il compare, par exemple, le bruit qui s'est fait autour de deux artistes morts à peu de jours de distance; qu'il mette d'un côté l'indifférence presque générale de la presse pour l'architecte, la sympathie de tous pour le sculpteur; qu'il sache, de plus, que le premier était Duc, le second Préault; que, pour se rendre un compte exact de nos apparentes préférences, il aille au Palais de justice et au jardin du Luxembourg; que pensera-t-il, non pas des artistes, mais de nous-mêmes, en face de la *Clémence Isaure* ou de la salle des Pas perdus?

Ce parallèle, une date a pu le faire naître. Il n'y aurait pas de sérieux à l'établir, et, pas plus que les écrivains de l'avenir, nous ne songerons à raconter ici l'histoire, à examiner l'œuvre de l'auteur du *Cavalier gaulois*. Nous ne voulons retracer que la carrière de l'illustre architecte auquel la ville de Paris doit quelques-uns de ses plus beaux monuments, et dont elle inscrit déjà le nom sur le livre peu rempli où elle conserve ceux de ses enfants d'élite, car J. L. Duc est bien né à Paris. Nous ignorons comment se fit dans son esprit cette première éclosion de vocation qui le poussa vers l'étude de l'architecture plutôt que vers celle de la peinture, à laquelle ses aptitudes de dessinateur, qui se réveillèrent assez vite, paraît-il, semblaient le destiner. Ce

qu'il y a de sûr, c'est qu'il s'enrégimenta de bonne heure parmi les élèves architectes. Il commença ses études chez un homme bien oublié aujourd'hui, Chatillon. C'est dans son atelier qu'il se débrouilla; il se forma chez Percier.

On sait la grande position que cet artiste préféré de Napoléon conquit sous l'Empire et conserva sous la Restauration. Il avait fait ses preuves, d'ailleurs, et c'est à la pointe du talent qu'il était devenu et qu'il restait le premier architecte de son temps. Nous regretterons, et tous les amis du beau regretteront, sans accepter d'excuse, la destruction de cet escalier du Louvre, qu'on n'a pas remplacé, et dont le souvenir subsiste encore dans toute la fraîcheur d'admiration qu'il inspirait. C'était le chef-d'œuvre de Percier, et il avait le droit de se faire écouter, le maître qui pouvait dire à ses élèves : C'est moi qui ai fait cela. En 1825, Duc sortait de l'atelier de Percier, son éducation faite et la couronne de vainqueur sur le front. Il partait pour Rome; il avait vingt-trois ans.

A Rome, il resta ses cinq années réglementaires; il en revint avec une de ses œuvres les plus accomplies, la *Restauration du Colisée*. On revit cette œuvre du jeune homme en 1855, à l'Exposition universelle; elle faisait encore honneur à l'homme dans toute la plénitude de son talent. On sait que, pendant les trois années 1811, 1812 et 1813, l'architecte Valadier avait fait exécuter au Colisée des fouilles

considérables. Les Français alors occupaient Rome. Ces fouilles furent comblées lorsque Pie VII rentra dans sa capitale. Ce sont elles que P. Rosa a rouvertes depuis et qui, abandonnées aujourd'hui, forment un si triste spectacle sous les yeux de ceux qui se rappellent l'arène antique et sanctifiée pendant les jours tranquilles du pontificat de Pie IX. Aidé par les découvertes de Valadier, Duc, que la contemplation du colosse des Flaviens enthousiasmait, entreprit non-seulement de restituer au Colisée son ancien aspect, mais encore d'en faire comprendre les différents aménagements. Il ne se contenta pas de redresser les profils, de mesurer les proportions, et de remettre dans les niches et les entre-colonnements les statues disparues, il se fit le spectateur assis sur les gradins de l'amphithéâtre; comme un Romain de l'an 70, il expliqua l'usage des couloirs et des vomitoires, il indiqua les bureaux du contrôleur. On l'eût suivi dans la loge des rétiaires, dans le foyer des gladiateurs. Avec lui, le Colisée n'a pas vieilli, il revit dans sa pompe d'or et de sang; on y entre, on s'y assied entre Titus et Bérénice. Ce ne fut pas un mince succès. Dès lors, le jeune artiste passait aux rangs où l'évidence éclate, et déjà l'Institut, qui voit de loin, disait à cet élève émancipé : Je t'attends.

Premières fleurs du succès, que vous êtes douces à respirer; mais qu'il est lent à pousser, le beau fruit que vous promettez! Combien l'ont attendu au pied

de l'arbre, vers lesquels la branche ne s'est jamais abaissée! Duc avait probablement plu à la fortune, qui est femme, et il était fait pour la séduire. Ce fut sur la place de la Bastille qu'elle lui donna son premier rendez-vous.

Ceux qui ont vécu aussi longtemps que Duc se rappellent encore la silhouette de cette masse bizarre qui se dressait, dans les temps éloignés, à l'extrémité de la rue du Faubourg-Saint-Antoine. On appelait cela l'Éléphant. Un nommé Alavoine avait été l'inventeur de cette audacieuse composition, peu digne d'un architecte. Mais, harassé, épuisé par la mort de quatorze projets tués sous lui, dans ce cauchemar que donne la fièvre et qui n'a que de vagues rapports avec la réalité, il conçut le projet de ce mastodonte sculptural, dont les pieds devaient baigner dans les flots d'une pure fontaine. Le canal de l'Ourcq suppléait le Gange. Quand la bête eût été hissée sur son piédestal, on l'y laissa bâiller pendant dix ans. Victor Hugo nous assure qu'elle servait d'asile à plus d'un locataire dans l'embarras. Ce qu'il y a de positif, c'est qu'on la maudissait dans le quartier, comme la caserne du bataillon des rats. Le tout remplaçait la Bastille. La Restauration montrait un tiède enthousiasme pour cette montagne de plâtre. Elle gardait le bronze qu'il eût fallu pour la fondre, et Alavoine se désolait, quand la révolution de Juillet éclata. Celle-ci devait plus de déférence que le roi Charles X au triste champ de bataille où les ennemis de la monar-

chie avaient remporté leur première victoire. Louis-Philippe, pas plus que son prédécesseur, ne vénérait la date du 14 juillet 1789; on en inventa une autre plus sympathique, celle du 29 juillet 1830. A la place des victimes populaires, qui n'étaient pas nombreuses, tombées sous le canon de Launay, il y avait les héros des trois journées. Leurs noms demandaient pour y être inscrits une plus vaste plaque. On décida de démolir l'Éléphant et, sur la place où il se dressait, d'élever à la gloire du peuple une colonne triomphale et funéraire, hymne double, chant de deuil et de victoire, une *Parisienne* en métal éternel. Alavoine devait en être le Casimir Delavigne. On lui devait bien cela. Mais le pauvre homme n'en pouvait plus; il eut la force d'enfanter son poëme; il n'eut pas la joie de le voir monter dans les airs. Duc lui avait été adjoint. Ce fut lui qui donna à la colonne de la Bastille son profil définitif. Cette mort d'Alavoine arrivait au moment propice. Mais nos bonheurs sont si souvent arrosés des larmes des autres qu'on est habitué à les accepter comme ils nous viennent, et on ne leur fait pas plus mauvais visage pour cela. C'est la loi. Cependant, Duc ne poussa pas l'attendrissement jusqu'au respect, et il bouleversa sans trop de pitié les dessins de son malheureux collègue. Il donna une plus belle et plus originale proportion au soubassement de la colonne. La Trajane ne fut pas plus copiée que l'Antonine. Sur le fût, il dessina un vaste promenoir, supporté

par un chapiteau aux acanthes nées et cultivées dans le jardin de la fantaisie. En tout, il se montra lui, mais avec un adroit esprit de conciliateur. Son essai n'eut pas trop l'air d'un défi. Artiste élégant, il sut encore se montrer constructeur bien informé, et l'emboîtement des tambours de bronze dont allait se composer la colonne, leur dilatation prévue et contenue révélèrent un homme d'une expérience déjà sûre. Le dressement du chapiteau fut une fête populaire. Douze chevaux le traînaient sur le boulevard, lequel était alors une voie inégale, où les montées ne manquaient pas. L'équipage refusa de marcher; ni le fouet, ni la douceur n'ébranlèrent l'obstination de ces chevaux réactionnaires. Ce que voyant, le peuple s'attela, et triomphalement, au chant de la *Marseillaise*, il amena le bouquet de bronze sur la place sacro-sainte. Là, huit ouvriers suffirent à monter cette masse que ces douze chevaux aidés de cent vingt hommes n'avaient pu ébranler. Aujourd'hui, l'œuvre de Duc, trop svelte et gracieuse pour commémorer tant de violence, se dresse sinon vierge d'attaque, du moins bien portante encore et dûment guérie des insolences des balles et des boulets dont ce forum populaire est le rendez-vous préféré. Il n'y a pas de danger pour elle. La colonne Vendôme retombera sur le sol; Louis et Henri iront rejoindre leurs ancêtres dans le creuset de la monnaie, mais la colonne de Juillet bravera les flots changeants. Songez donc : elle est le cri de victoire de deux révolutions et le

vrai tombeau de deux monarchies. C'est un monument bien français!

Le 29 juillet 1840, dixième anniversaire des trois glorieuses, l'architecte de la colonne gagnait la croix de la Légion d'honneur; huit ans plus tard, il était chargé par le nouveau gouvernement d'organiser les funérailles des victimes des journées de Juin. On voit que sa vie est marquée d'étape en étape par des dates fatidiques. La Commune se réservait d'ajouter le dernier chiffre à cette chronologie vraiment historique : en 1871, elle tentait de détruire le plus beau titre de gloire de Duc, le Palais de justice de Paris. La Révolution peut changer de masque, elle n'en garde pas moins au-dessous le même visage; soit qu'elle édifie, soit qu'elle brûle, c'est toujours la Révolution.

En 1850, les temps sont arrivés. Huyot, l'architecte du Palais de justice, meurt. Duc est nommé pour le remplacer. Un collègue, il est vrai, lui est adjoint : c'est Dommet; mais si celui-ci prend une place à côté de son confrère, il est bien entendu de part et d'autre que toute la partie artistique des travaux retombera à la charge de Duc. Alors furent élevées les deux ailes qui flanquent la Conciergerie et relient la tour de l'Horloge à la tour ronde et basse qui terminait le palais de saint Louis, sur le quai du nord. Ainsi disparut cette décoration, vieille de six siècles, dont tant de livres nous conservent la silhouette, vénérable portrait de la cité mère, dont per-

sonne, hélas! plus que nos architectes n'a perdu le respect. Plus de ces pleins et de ces vides où s'accroche la lumière, où s'enfoncent les ombres, sans lesquelles il n'y a pas de forme; plus de ces arabesques fantasques que caressait le soleil couchant, et qui découpaient sur la transparence du ciel ces beaux dessins chers aux artistes et aux romanciers. Mais il faut de l'espace à la justice, qui n'en a pas assez pour aider la civilisation chaque jour grandissante. Il faut des chambres au civil et au criminel; il faut faire de la place aux juges et aux accusés. De ceux-ci et de ceux-là, le respect de la loi et les bienfaits du progrès ont doublé le nombre. Laissez les rêveurs pousser leurs gémissements. Et toi, architecte, à la pioche et à la truelle! Supposons-le un peu archéologue : il y en a. Peut-être Duc l'était-il. Que pouvait-il faire? Il faut parfois se soumettre, et le vieux Paris en souffre jusqu'à en mourir. On grattera les deux vieilles jumelles au toit pointu. O barbarie, on exhaussera la Camarde toute fière encore de sa lourde tournure et de sa collerette de créneaux, et le tout, dûment empâté dans des murs en belles pierres blanchies, devra satisfaire sinon l'indomptable ami du passé, du moins dame Thémis, qui veut être logée à son aise. Duc n'est pas responsable de l'attentat. C'est bien assez qu'il ait dû apposer sa signature au bas de l'arrêt d'exécution. On ne refait guère bien du vieux neuf. La main d'un architecte néo-grec ne copie qu'à regret les vieux modèles du moyen âge,

tout au plus les restaurera-t-il avec résignation. Si les constructions nouvelles manquaient un peu du style vrai, rendons justice à Duc; il refit avec succès la vieille horloge de Jean Goujon, depuis longtemps détruite, et rappela à leur poste les gracieuses déesses qui présidaient à l'écoulement des heures. Aidé du sculpteur Toussaint et de gravures fidèles, il rendit à la grande tour sa parure d'or et d'azur, et s'il commit un crime de lèse-histoire sur le quai des Lunettes, il chercha du moins à mériter ses lettres de pardon sur la rue de la Barillerie. Il fit plus : il s'essaya de toutes ses forces à sauver ce charmant arc de la rue de Jérusalem, qui reliait d'une si belle courbe les bâtiments de la Préfecture de police à ceux de la Cour des comptes, sorte de pont des Soupirs jeté par la Renaissance sur le ruisseau que longeait si souvent le pas des criminels de Paris. Peut-être est-ce à Duc que ce dernier sourire d'un art qui fut si charmant et si national devra de briller encore dans le jardin solitaire de l'hôtel Carnavalet.

Entre temps, Napoléon revenait de son exil de Sainte-Hélène. Le grand guerrier avait été remis à la mode sous le pacifique Louis-Philippe, et nous lui fîmes, suivant la prophétie du poëte, de belles funérailles. Tout le Parnasse de 1830 monta sa lyre autour du char funèbre. La gloire et la victoire marchaient en se donnant la main devant les chevaux, et le peuple criait : *Ave, Cæsar*. Nous ne chantons plus ces airs-là aujourd'hui, mais en l'année de grâce

1840 cela s'écoutait avec plaisir. A si glorieuse relique il fallait une magnifique châsse. On décréta de l'élever sous le dôme des Invalides. On supposa que le génie de nos artistes se sentirait surexcité par le grand souvenir de Napoléon, et on les appela tous à concourir pour lui dresser ce tombeau. Il fallait le faire assez beau pour qu'il effaçât le souvenir du saule de Sainte-Hélène. Tâche difficile : tout le marbre de Carrare ne valait pas pour la statue ce piédestal solitaire dressé au milieu de l'Océan. Mais le concours n'en eut pas moins lieu. Cinq prix furent distribués. Duc obtint le quatrième, et Visconti, un Italien qui n'avait pas concouru, fut chargé de dresser le cénotaphe de son quasi-compatriote. Ainsi va la justice, ainsi finissent quelquefois les concours.

Plus tard, Duc eut la part plus belle. Désigné par les amis mêmes de Duban, il dut élever à l'illustre artiste un monument funéraire, témoignage de leurs regrets et de leur admiration. Rien ne l'empêchait, cette fois, de donner pleine allure à sa gracieuse imagination. Il dessina une stèle digne des cimetières de l'Hellade. La Muse qui habite le sommet des Acropoles en ruine était descendue pour l'inspirer auprès de l'ami en pleurs, et du bout de son aile elle avait guidé sur le papier le crayon de son pieux adorateur.

Mais l'œuvre principale, la grande œuvre de l'artiste, était encore à naître. En 1840, Duc, nommé

architecte de la Cour de cassation à la place de Lenormand, commençait enfin les plans de la grande façade du Palais de justice.

En 1836, sous le long règne d'un des préfets qui ont laissé le plus de traces de leur bonne administration, Huyot avait été chargé de présenter un travail d'ensemble qui unît entre elles et harmonisât toutes les parties incohérentes, incommodes, souvent inhabitables, et à peu près partout laides d'aspect, qui formaient le logement de la magistrature parisienne. M. de Rambuteau nourrissait cette ambition de lui bâtir un palais digne de sa vieille noblesse. Ambition qui ne craignait pas sa peine, car les crédits ne se gaspillaient pas sous la surveillance des Chambres, et les contribuables se souciaient moins qu'aujourd'hui de la beauté de leurs villes. Le petit bourgeois parlait encore tout haut, et il criait fort quand on dorait la moindre grille, tout en accusant le Roi d'avarice. Mais au temps de l'Empire, il s'était adouci. Il comprenait qu'il fallait maintenant faire grand; d'ailleurs, les critiques recevaient sur les doigts quand ils s'émancipaient ou faisaient mine de donner des avis. Sous ce règne libéral de crédits, Duc pouvait aller de l'avant. Il promit de comprendre les dessins généreux qu'on rêvait en haut lieu, et il se mit à l'œuvre en homme qui se sent libre d'entraves.

Le lecteur se rappelle-t-il ce ruban de maisons qui séparait la cour de Harlay des derniers refends du Palais de justice? Voit-il encore cette obscure lu-

mière éclairant ces voûtes mal famées, sous lesquelles glissaient ces figures qu'on ne rencontre pas volontiers en plein jour? Le temps emporte vite nos plus récents souvenirs, et il faut un effort pour revoir ce décor presque sinistre que ne parvenaient pas à égayer les caprices de l'architecte du bon Henri, lequel bon roi, pour la délectation de ses chers Parisiens, avait décrété l'érection de cette petite ville toute vermeille sous sa parure de briques. Le tout s'était fort enlaidi depuis deux siècles et passait à l'état de masures. C'est à cette place sordide qu'on décida de faire au temple de la Loi de nouvelles Propylées.

On comptait sur Duc. Ses amis, ses rivaux eux-mêmes, c'est-à-dire ses collègues, semblaient animés d'un même esprit de corps pour vanter l'œuvre qu'il projetait, et, sur la foi des dessins du maître, ils annonçaient d'une commune voix le monument du siècle. Que de regards jetés à travers les planches peu complaisantes pour apercevoir les progrès des bâtisseurs! A l'horizon, tous les pronostics étaient favorables. C'était vraiment la conspiration de l'amour-propre national autour d'un artiste sympathique à tous, par miracle. Nul augure n'eût été écouté, qui se fût avisé de dire : Attendez. L'école à laquelle Duc appartenait, et qui comptait pour chefs les hommes les plus accrédités, tenait en quelque sorte soumise l'opinion de la foule, dont, du reste, il faut rendre justice à leur esprit de hautaine indépendance, ils ne se fussent jamais avisés de tenir compte; l'ap-

plaudissement avait été comme décrété d'avance. Si cette faveur est un puissant soutien pour le courage avant, elle est, il faut bien le dire aussi, souvent un danger après. On est rarement content du fait quand l'annonce est trop pompeuse. Il est imprudent de rendre des arrêts avant de regarder le visage de l'auditoire. La façade du Palais de justice ne plut que médiocrement. On la trouva froide et un peu pédante dans sa correction. Encore bien que des voix habilement distribuées parmi les groupes vantassent la savante proportion de ses colonnes, la beauté de la corniche, sa puissante saillie, son originalité même, le public, qui n'a pas étudié le palais Farnèse et qui n'entend pas facilement les raisons trop mathématiquement défendues, le public ne se laissa pas convaincre. Il se sentait bien en présence d'une œuvre dont il n'était pas permis de sourire, et l'austérité de cette grande composition le rendait respectueux, mais non très-sympathique. Il osait dire que les chapiteaux de ces grandes colonnes, pour ne ressembler à nul chapiteau connu, le laissaient fidèle aux chapiteaux qu'on lui faisait regarder depuis si longtemps sans le lasser. L'écartement des jambages des portes, encore bien que copié sur les plus purs modèles des époques sacrées, lui rappelait certaines entrées d'hypogées funèbres, et il eût aimé à trouver plus accueillante cette porte sous laquelle l'attend la cour de Thémis.

Il demandait aussi pourquoi ce portique si solen-

nel et si gigantesque s'appuyait de droite et de gauche sur des ailes dont il était permis de blâmer la physionomie un peu bourgeoise, en quelque sorte pourquoi les communs tenaient de si près au château. Le public cherchait ses raisons ; il les exprimait peut-être sans trouver le mot propre et la rédaction scientifique, mais il n'était pas content, cela se voyait, et le concert prédit par les augures finissait dans un silence de plus en plus glacial. Cette froideur dura jusqu'à l'heure où, les portes des propylées s'ouvrant, la salle nouvelle, qui servait de vestibule ambulatoire au temple, apparut aux yeux. Cette fois, ce fut un cri d'admiration.

L'artiste venait de regagner la victoire qu'il n'avait jamais voulu consentir à regarder comme perdue. Les moins doctes furent saisis par le goût si pur qui avait su fondre dans un alliage sans résistance les vieux credos de l'orthodoxie antique avec les droits de l'indépendance moderne. On s'extasia devant ce bel escalier intérieur si bien agencé. On ne discuta plus ces chapiteaux encore nouveaux suspendus sous la la ligne de l'architrave, dont une jolie tête de femme supportait gracieusement tout le poids. On se promenait avec une joie expansive dans ces salles d'audience si riches avec leurs plafonds dorés, leurs boiseries sculptées. Comme tout ici reposait le regard, repoussé ailleurs par l'aspect sordide des vieux antres de la justice ! Aussi, lorsque le jury de l'Académie proposa le nom de Duc à l'Empereur pour le

prix de cent mille francs que celui-ci décernait à l'œuvre d'art la plus importante et la plus belle exécutée sous son règne, y eut-il applaudissement général. Les juges avaient mis quatorze scrutins à s'accorder sur leur choix; le public fut plus prompt, et, lorsqu'il sut le nom du vainqueur, au premier tour, il dit : C'est juste, et personne ne s'avisa de réclamer.

On sait comment Duc répondit à ce vote de la conscience publique, et quel noble usage ce fier gagnant fit de son gros lot. Il offrit quarante mille francs à l'Académie, à la charge pour celle-ci de fonder un prix biennal de deux mille francs pour l'encouragement des études d'architecture.

Comment Duc allait-il répondre à cette sorte de mise en première ligne qui imposait presque à son talent des progrès nouveaux? Il avait tout conquis. Il était membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur. L'étranger lui décernait ses récompenses les plus enviées. Au moment où l'effroi de sa renommée allait peut-être le prendre, les événements se chargèrent de le tirer d'embarras. Son œuvre venait sombrer dans le naufrage de la France, il ne lui restait plus qu'à la restaurer. Cette tâche remplit les dernières années de sa vie; il eut à rebâtir la Cour de cassation presque entière. Il dut refaire la petite galerie qui longe la grande cour et qui avait conservé si longtemps, à travers les restaurations, une physionomie qui rappelait le temps où le roi saint

Louis la traversait pour se rendre à la Sainte-Chapelle. Puis il fallait achever l'escalier monumental qui complétait à l'extérieur la physionomie de la grande façade. Dans cette dernière œuvre, il faut bien le dire, l'auteur de la salle des Pas perdus resta au-dessous de sa renommée et de lui-même. Fut-il gêné par les exigences des services? On voudrait le croire, et il est facile de comprendre les servitudes qu'on lui imposa en étudiant les portes obligées, les fenêtres absolument nécessaires qui trouent d'une façon si désagréable la base solide faite pour paraître supporter sans péril l'immense décor qui la surmonte.

Il y avait là des difficultés peut-être invincibles. Mais la critique n'en peut pas tenir un compte absolu, ni prêter une oreille trop complaisante aux arguments de la défense. Disons-le : cet escalier est laid, et il enlaidit encore cette façade dont on avait eu tant de peine à faire accepter les douteuses beautés. Il s'accompagne surtout d'une rampe dont l'ornementation semble un défi à toutes les habitudes du goût et presque du bon sens. On en vient, pour le regarder sans sourire, à chercher un sens symbolique aux étranges accessoires qui le surchargent; on y échoue, et l'on se hâte de le fuir pour arriver plus vite dans ce magnifique promenoir qui est comme le résumé de la science et du génie particulier de Duc, et qui restera comme une des plus belles pages de l'histoire de l'architecture en France.

Duc meurt en laissant inachevée l'œuvre à laquelle il avait voué ses dernières forces, depuis longtemps minées par une impitoyable maladie. Mais, telle qu'elle est, on ne la modifiera pas, et la gloire de l'avoir menée à bonne fin lui appartiendra tout entière.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

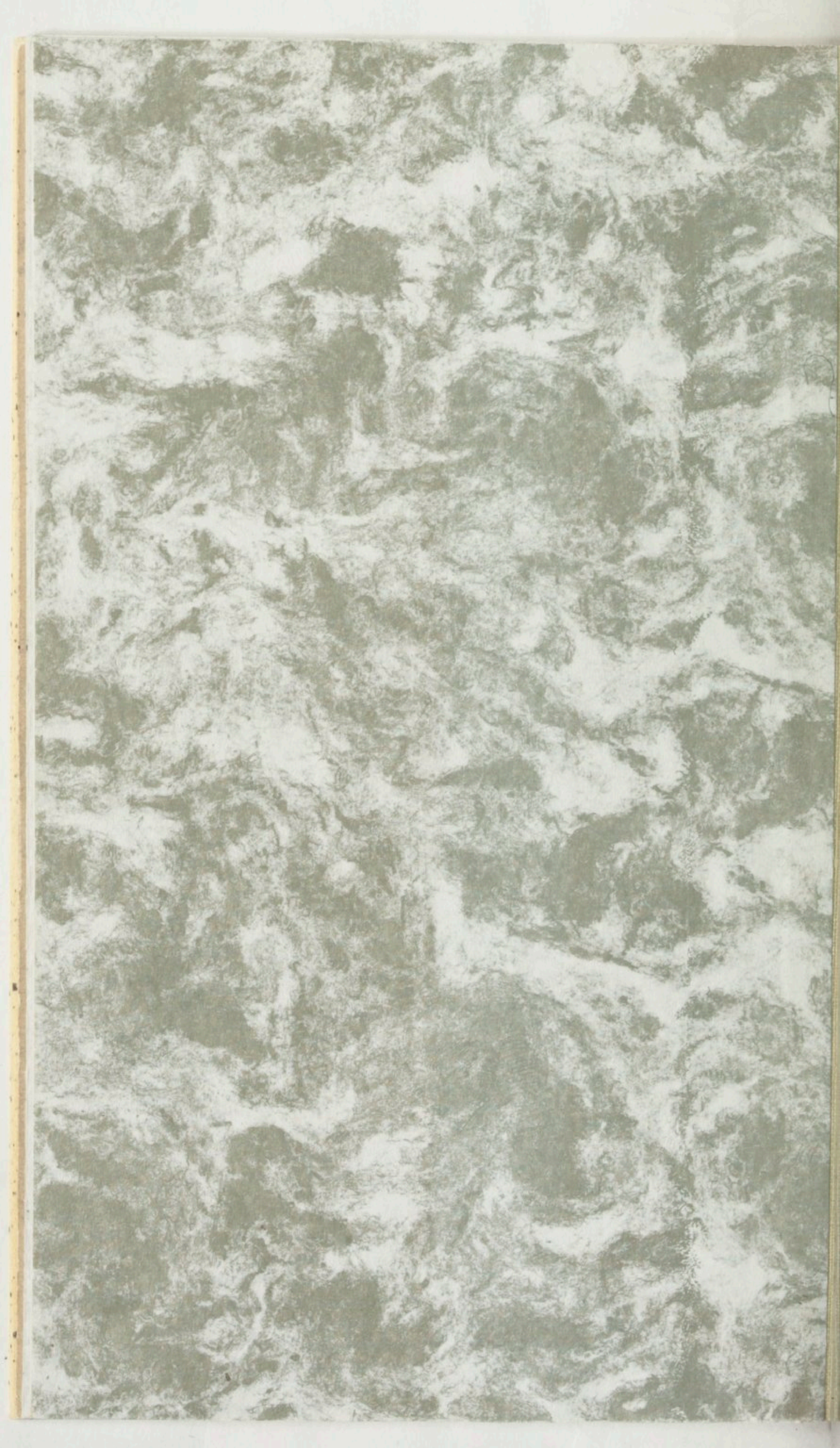
I. — MÉLANGES ARCHÉOLOGIQUES.

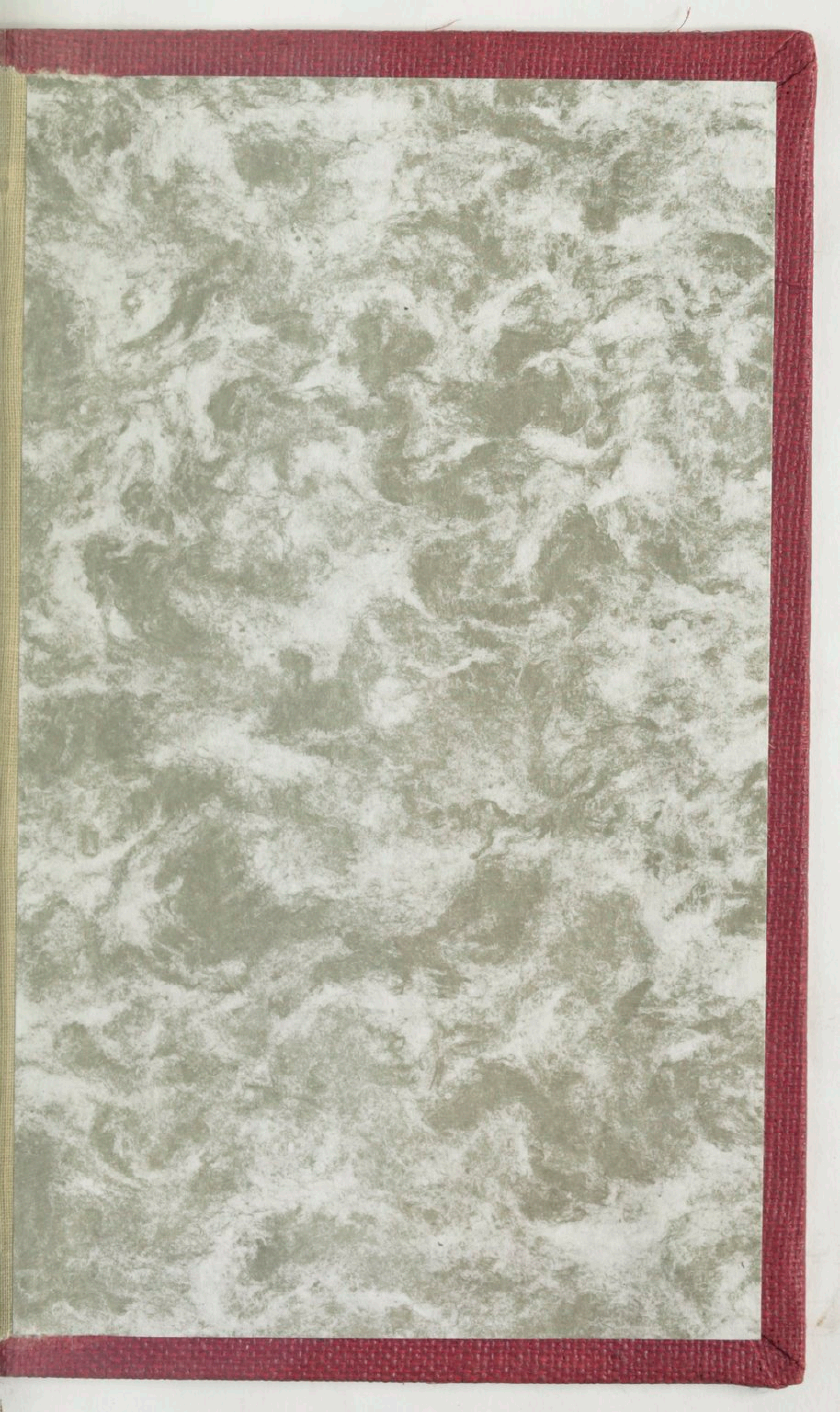
II. — ART ITALIEN.

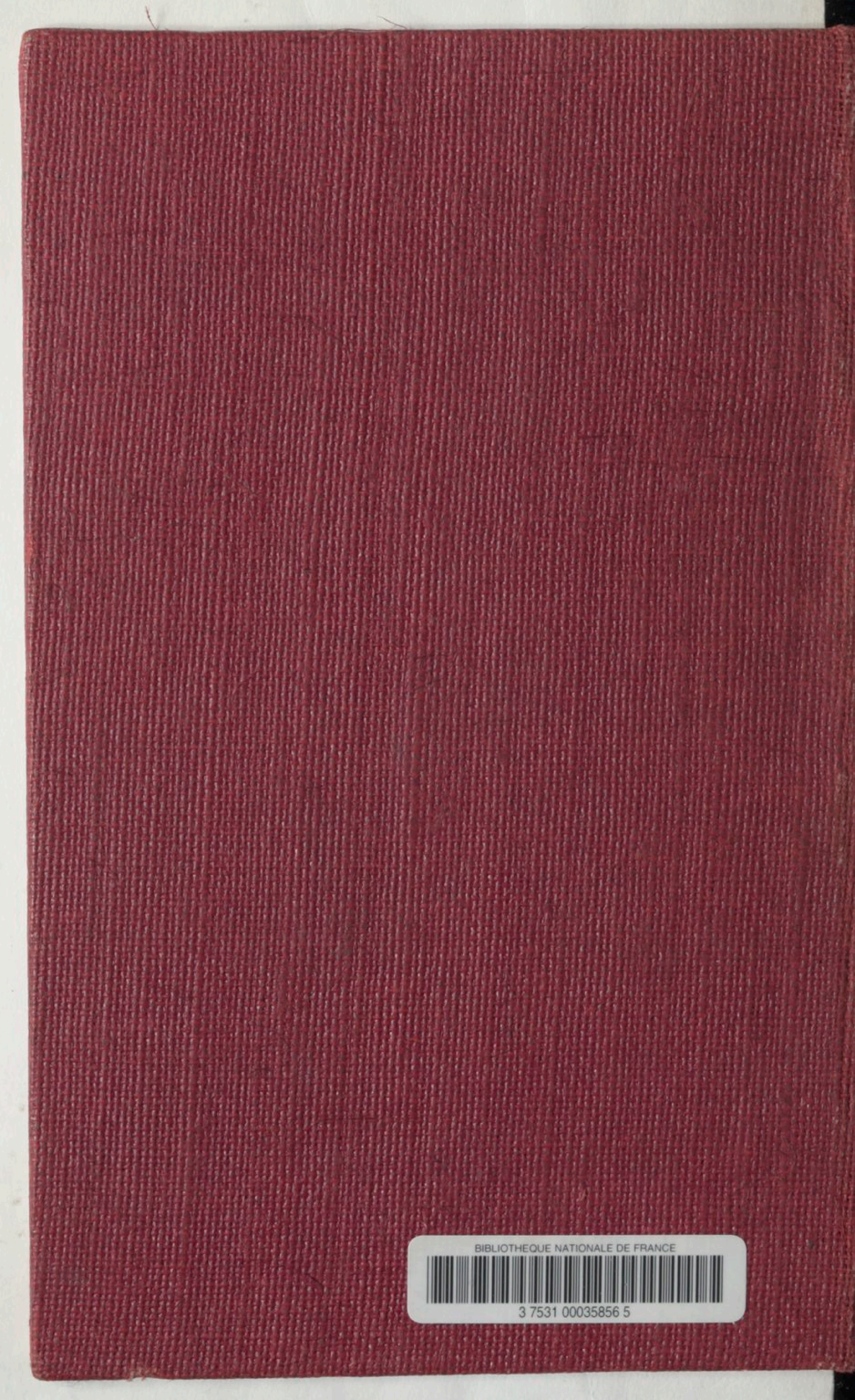
III. — ARTISTES DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

PARIS. TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE.

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.






BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 00035856 5